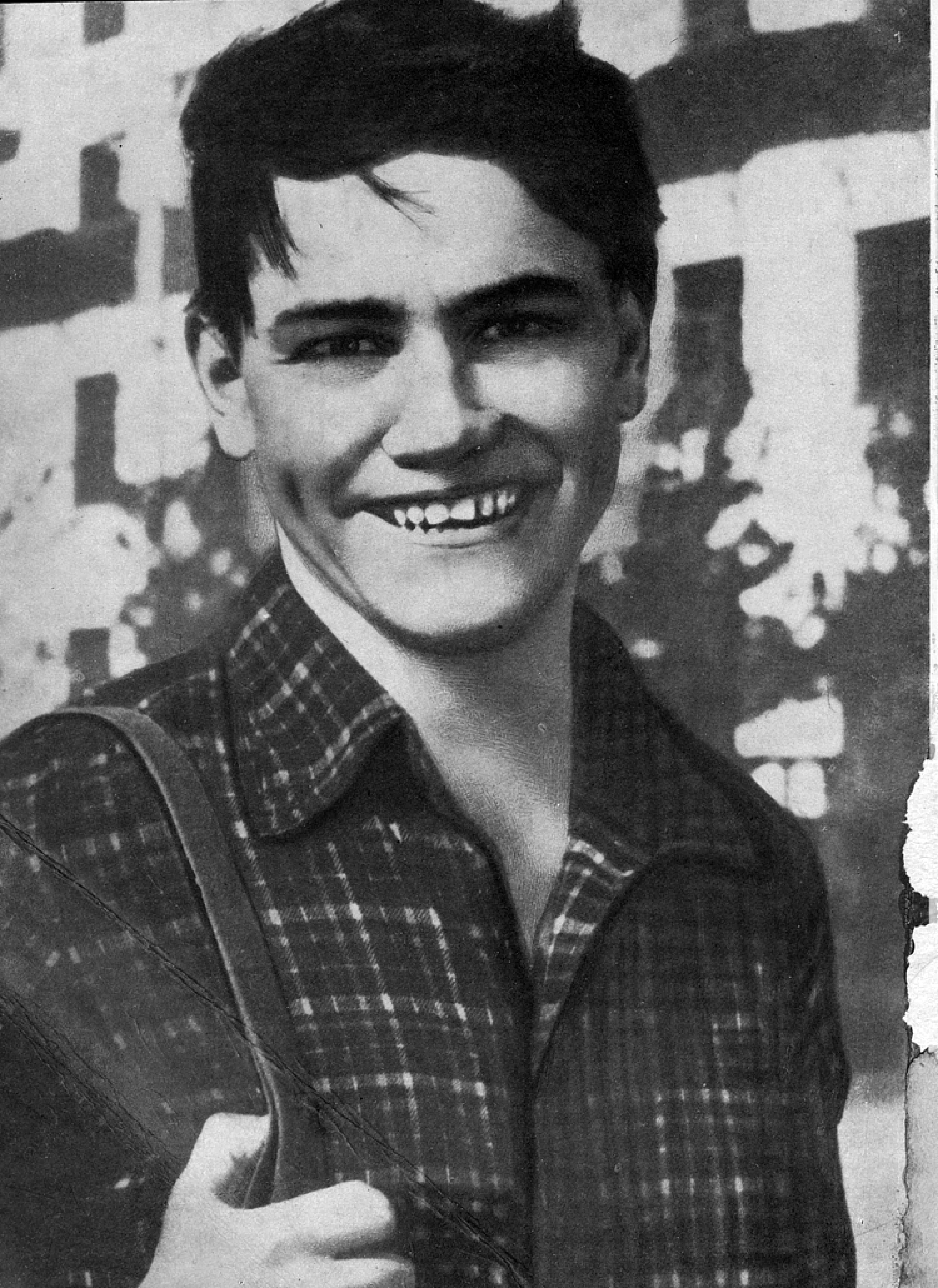


Искусство Кино

12

1957



СОДЕРЖАНИЕ

На 1-й странице обложки — кадр из фильма «Тихий Дон» по роману М. Шолохова (сценарий и постановка С. Герасимова).

На 2-й странице обложки — актер В. Земляникин в роли Сергея Давыдова в фильме «Дом, в котором я живу» (сценарий И. Ольшанского, режиссеры Я. Сегель, Л. Кулиджанов).



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ЕЖЕГОДНЫЕ ВСЕСОЮЗНЫЕ КИНОФЕСТИВАЛИ

Министерство культуры СССР решило проводить ежегодно (начиная с 1958 года) Всесоюзные кинофестивали художественных, хроникально-документальных и научно-популярных фильмов. Целью этих фестивалей является повышение идейно-художественного качества выпускаемых фильмов и стимулирование творческого соревнования среди деятелей кино. После каждого фестиваля будут присуждаться дипломы и премии коллективам киностудий за лучшие фильмы года и персональные дипломы и премии отдельным работникам за творческие достижения в области киноискусства.

На соискание премий будут представляться картины производства киностудий СССР, демонстрировавшиеся на экранах страны в истекшем календарном году.

Для организации и проведения Всесоюзных кинофестивалей создается Организационный комитет. Согласно Положению о порядке проведения ежегодных кинофестивалей фильмы и кинопериодика, выдвигаемые на соискание премий, должны представляться в Оргкомитет не позднее чем за 30 дней до открытия

фестиваля. Список картин, допущенных к участию в кинофестивале, будет публиковаться в печати не позднее чем за две недели до его открытия.

Фильмы и киножурналы, представляемые к участию во Всесоюзном кинофестивале, должны предварительно широко обсуждаться на творческих конференциях киностудий и на конференциях зрителей.

За создание лучших фильмов и киножурналов будут присуждаться дипломы с вручением денежных премий:

по художественным кинокартинам—одна первая премия, три вторых и пять третьих премий;

за лучшую режиссуру—одна первая и одна вторая премии;

за лучший сценарий—одна первая и одна вторая премии;

за лучшее исполнение женской роли—одна первая и одна вторая премии;

за лучшее исполнение мужской роли—одна первая и одна вторая премии;

за лучшую операторскую работу—одна первая и одна вторая премии;

за лучшее художественное оформление—одна первая и одна вторая премии;

за лучшую музыку—одна первая и одна вторая премии;

за лучшую звукооператорскую работу—одна первая и одна вторая премии;

по мультипликационным картинам—одна первая и одна вторая премии;

по документальным фильмам—одна первая, одна вторая и одна третья премии;

по кинопериодике—одна первая и три вторых премии;

по научно-популярным фильмам—одна первая, одна вторая и одна третья премии.

Премии будут распределяться директором киностудии следующим образом: 40% суммы премии работникам съемочной группы, 60%—особо отличившимся работникам киностудии.

Творческие работники, создавшие художественные кинокартины, признанные на фестивале лучшими, могут одновременно участвовать в соревновании за достижения по отдельным разделам киномастерства.

Для рассмотрения картин, присуждения дипломов и премий будет создано жюри в количестве одиннадцати человек. Персональный состав жюри утверждается Министерством культуры СССР. В состав жюри не могут входить лица, принимавшие участие в создании представленных на фестиваль кинокартин.

При подведении итогов фестиваля особое внимание будет уделяться кинопроизведениям на темы современной жизни Советской страны.

Итоги Всесоюзного кинофестиваля будут публиковаться в печати и по радио.

Время и место проведения Всесоюзных кинофестивалей ежегодно будет устанавливаться Министерством культуры СССР.

ДРУЖЕСКАЯ ВЗАИМОПОМОЩЬ, ОБМЕН ОПЫТОМ

Недавно делегация Союза работников кинематографии СССР, возглавляемая режиссером М. Роммом, посетила киностудии Грузии, Армении и Азербайджана.

В каждой из этих студий состоялись встречи и беседы по многим актуальным творческим и техническим проблемам.

Режиссеры М. Ромм, Г. Чухрай, кинокритики Л. Погожева, Р. Юренев и другие члены делегации, просмотрев в черновом монтаже и в материалах подготовляемые студиями фильмы, высказали свои советы, критические замечания и пожелания их авторам. Оператор Ф. Проворов и инженер М. Высоцкий подробно ознакомились с производственной базой студий и проконсультировали местных работников по ряду технических вопросов.

Делегация оказала помощь кинематографистам республик Закавказья в подготовке к созданию их творческих союзов, организуемых по решениям руководящих органов Грузии, Армении и Азербайджана. Во всех трех республиках в настоящее время создаются Союзы работников кинематографии. В столицах республик будут открыты Дома кино — творческие клубы киноработников; в Грузии и Азербайджане организуются Дома творчества, где деятели кино смогут работать над сценариями и планами будущих фильмов.

Кинематографисты Грузии, Азербайджана и Армении при участии представителей Союза работников кинематографии СССР обсудили задачи своих творческих союзов, которые должны стать активными помощниками партии в борьбе за повышение качества фильмов, за укрепление связи киноискусства с жизнью народа.

Был разрешен также ряд важных практических вопросов будущей деятельности республиканских творческих союзов.

Редакция журнала «Искусство кино» совместно с руководством студии «Грузия-фильм» провела в Тбилиси широкое совещание, посвященное основным проблемам развития кинематографии Грузии в свете задач, выдвигаемых жизнью перед всем советским киноискусством. В этой встрече «за круглым столом» приняли активное участие режиссеры, операторы и другие творческие работники студии, писатели, руководящие деятели Министерства культуры Грузии, а также члены делегации, приехавшей из Москвы. Материалы совещания будут опубликованы в одном из ближайших номеров нашего журнала.

Интересно прошла встреча группы московских кинематографистов с работниками Ереванской студии. В ходе беседы режиссер Г. Мелик-Авакян внес предложение, чтобы для обмена творческим и техническим опытом была введена в практику посылка некоторых съемочных групп «Арменфильма» на центральные киностудии. О желательности приезда ведущих киномастеров в Ереванскую студию, о значении творческой взаимопомощи говорил директор студии М. Давтян. Он подверг справедливой критике московскую Сценарную студию, работники которой редко выезжают на места, оторваны от кинопроизводства, слабо знают нужды и запросы кинематографии союзных республик.

Руководитель сценарного отдела Ереванской студии А. Салахян выразил пожелание, чтобы опытные сценаристы Москвы и Ленинграда взяли постоянное шефство над литературной молодежью, которая овладевает мастерством кинодраматургии в Армении, — по образцу содружества, которое сложилось между многими писателями республики и литераторами Российской Федерации. А. Салахян выдвинул также идею создания сценарных мастерских в столицах союзных республик.

Главный инженер студии Е. Рудман внес ряд предложений, направленных к преодолению технической отсталости Ереванской и других республиканских студий.

Со своей стороны члены делегации высказали конкретные соображения о возможностях улучшения работы Ереванской студии, о неотложных мерах по развитию кинотеории и кинокритики в республике. По просьбе собравшихся глава делегации М. Ромм поделился опытом борьбы за сокращение стоимости и сроков производства фильмов, рассказал о путях рациональной организации съемочного процесса.

Участники встреч, проходивших в Тбилиси, Баку и Ереване, — работники студий Грузии, Азербайджана и Армении — отмечали большую плодотворность дружеского, делового контакта, взаимной помощи, обмена опытом между кинематографистами всех союзных республик и подчеркивали, что удачно начатое укрепление связей братских отрядов советского многонационального киноискусства должно стать одной из главных задач Союза работников кинематографии СССР.

ПРЕМИИ ЗА ЛУЧШИЕ ГАЗЕТНЫЕ РЕЦЕНЗИИ

Одним из важных условий дальнейшего роста советского киноискусства является повышение уровня кинокритики. Большое значение имеют, в частности, появляющиеся на страницах газет всех союзных республик рецензии местных авторов, которые анализируют новые произведения киноискусства, выражают мнения, оценки, пожелания самых широких кругов советской общественности и вместе с тем помогают миллионным массам рядовых зрителей правильно оценить эти произведения.

Необходимо добиваться, чтобы газетная рецензия не только знакомила зрителей с темой и фабулой фильма, но и давала серьезный, глубокий разбор его идейных и художественных достоинств или недостатков, содержала всестороннюю оценку фильма, неразрывно связанную с сегодняшней жизнью народа, с теми задачами, которые Коммунистическая партия выдвигает перед страной и перед киноискусством.

Важно не только повысить качество газетных кинорецензий, но и выявить среди тысяч авторов этих рецензий новые кадры талантливых критиков, которые могли бы, совершенствуя свои знания в области теории и истории кино, выступать также со всесоюзной трибуны, принимать участие в обсуждении фильмов на страницах нашего журнала и других искусствоведческих изданий.

Вот почему редакция журнала «Искусство кино» устанавливает с 1958 года премии за лучшие кинорецензии, опубликованные в республиканских, областных (краевых), городских и районных газетах.

Редакционная коллегия журнала будет присуждать ежегодно три такие премии по три тысячи рублей. Премированные рецензии будут перепечатаны в нашем журнале.

Присуждение премий будет проводиться по представлению редакций газет, а также секции критики, теории и истории кино Союза работников кинематографии СССР. При этом предпочтение будет отдаваться рецензиям на новые кинофильмы, поднимающие важные темы современности.

Премии 1958 года будут присуждаться за рецензии, опубликованные с 1 января по 31 декабря в любой из республиканских, областных (краевых), городских и районных разет. Для представления на премирование в редакцию журнала «Искусство кино» должны быть присланы два экземпляра номера газеты, в котором опубликована рецензия, и сопроводительное письмо с краткими сведениями об авторе рецензии. Последний срок представления этих материалов—10 января 1959 года. Однако желательно, чтобы рецензии, представляемые на премирование, направлялись в редакцию журнала непосредственно после их опубликования—на протяжении всего года.

ОТКРЫТИЕ ЦЕНТРАЛЬНОГО ДОМА КИНО

5 ноября, в канун празднования 40-летия Великой Октябрьской социалистической революции, состоялось открытие Центрального Дома кино Союза работников кинематографии СССР.

Выступивший от имени Союза Г. Александров выразил пожелание, чтобы новый Дом кино был активным центром научной и творческой мысли.

Приглашенные на открытие старейшие члены КПСС, ветераны кинематографии П. Бляхин, Д. Бассалыго, С. Петриковский и другие поделились своими воспоминаниями о встречах с В. И. Лениным и с героями гражданской войны, о съемках Октябрьских событий, о создании первых советских фильмов.

Вечер окончился показом нового художественного широкоэкранного фильма Киевской киностудии имени А. Довженко «Партизанская искра».

Летят журавли

Р. Юренев

ВЕРНОСТЬ

Это фильм о войне.

Война великая, Отечественная вечно будет волновать художников, никогда не иссякнет в советском искусстве ее суровая, величественная тема. И по мере развития искусства все новые оттенки, новые аспекты, новые качества эта тема будет приобретать.

Фильм «Летят журавли» говорит о верности.

Советское киноискусство создало много картин о войне. Среди них были и холодные монументальные произведения, поражавшие правдоподобием и масштабностью батальных сцен. В таких картинах обычно преувеличивалась роль главнокомандующего, а подвигу солдата не отводилось места. Но были у нас и картины о рядовых героях, о солдатах, тружениках войны. Подчас и они грешили ложным бодрячеством, приукрашиванием действительности. Были у нас эпопеи и драмы, приключенческие и комедийные, биографические и художественно-документальные фильмы на материале войны. Большинство из них волнует и сейчас, а некоторые устарели. Но когда вспоминаешь их, видишь, что при всей несхожести, разнородности все эти фильмы обладают одним золотым качеством: все они против войны, все они лишены милитаристского духа. Война никогда не воспевалась нами как средство принуждения, обогащения, порабощения. Советские художники всегда видели в войне народное бедствие, и, восторгаясь силой нашего оружия, бесстрашием наших людей, дальновидностью наших стратегов, они воспевали подвиги во имя мира, труда, справедливости.

Именно потому и не иссякнет в нашем искусстве тема Великой Отечественной войны, что трактуется она гуманистически. В традициях гуманизма решен и фильм «Летят журавли».

И еще об одном качестве этого фильма хочется сказать сразу же. Он поистине кинематографичен. Его язык—это язык кино.

Творчество драматурга Виктора Розова привлекает человечностью и лиризмом. Он подчеркнуто скромен в выборе материала и камерность не почитает ограниченностью. Его интересы лежат в области семьи, общежития, школы, квартиры, он намеренно выбирает неярких, «негероических героев», чтобы, пристально поглядев в их души, найти подлинную красоту, а подчас и величие. А когда драматургию Розова озаряет улыбка, она особенно хорошеет. Светлый и мягкий юмор сделал пьесу «В добрый час!» наиболее удачной. А в драме Розов несколько сентиментален. Его чувствительность—от доб-

---

Автор сценария В. Розов. Постановка М. Калатозова. Гл. оператор С. Урусевский. Композитор М. Вайнберг. Звукооператор И. Майоров. «Мосфильм», 1957.

рого сердца, она умерена хорошим вкусом, но все же—легко исторгнув слезы—она оставляет легкий осадок досады. Сознаюсь, так было со мной после спектакля «Вечно живые».

Этим спектаклем дебютировала новая Студия молодых актеров. Молодость всегда искупает неопытность, незрелость. Поэтому спектакль волновал, в нем звучала искренность. Насмотревшись итальянских фильмов, молодой режиссер О. Ефремов много сил потратил на бытовое правдоподобие. На просторной сцене филиала МХАТ он выгородил настоящими шкафами маленькую площадку—не больше настоящей комнаты в коммунальной московской квартире или в деревянном домике заснеженного зауральского городка. Было похоже, но мизансценировать, да и играть было слишком тесно. Может быть, поэтому пьеса показалась мне слишком уж камерной, даже в чем-то мелочной. И если в первой половине спектакля чистые чувства молодых влюбленных легко достигали сердца, то во второй его половине и подчеркнутая пошлость спекулянтки, и ангельские личики студентов, да и возвращение к жизни и любви главной героини Вероники выглядели неестественными. Утерев слезы, я ушел, разочарованный и в новой студии и в драматурге Розове.

Известия о том, что Розов не прекращает работы над пьесой, что в разных театрах она идет не только под разными заглавиями, но и с различными финалами, лишь убедили меня, что драматурга постигла неудача. Но, узнав, что пьесу экранизирует Михаил Калатозов, не скрою, я жалел об ошибочном выборе талантливого кинорежиссера.

И как было не беспокоиться, когда мы уже видели фильм «В добрый час!»?

По этому фильму можно было заключить, что Розов считает сценарием слегка подсокращенную и тем подпорченную пьесу. Удивительно, как постановщик фильма «В добрый час!» опытный и одаренный режиссер Виктор Эйсымонт удовлетворился такой сценарной работой Розова. В результате получился фильм-спектакль с двумя-тремя необязательными натурными эпизодами. И, как всегда бывает в таких случаях, спектакль погас, утратив театральность и не приобретя кинематографичности. И дела не поправил даже отлично игравший Л. Харитонов.

Фильм по лучшей пьесе Розова оказался одним из типичнейших примеров оскудения кинематографической культуры, забвения специфических выразительных средств киноискусства.

Фильм по худшей пьесе Розова «Вечно живые» оказался ярким свидетельством неисчерпаемых возможностей и великой силы кино.

●

Начнем с того, что драматургия фильма «Летят журавли» существенно отличается от драматургии пьесы «Вечно живые». Широко раздвинуты рамки действия. Введены совершенно новые эпизоды, мотивы, действующие лица.

Отступили на второй план отрицательные персонажи пьесы—стареющая соблазнительница Монастырская, администратор Чернов. Совсем исчезли ангелоподобные студенты, а контрастирующая с ними роль спекулянтки сведена к нескольким планам. И нужно прямо сказать, что с этими персонажами ушел и тот налет пошловатости, тот привкус адюльтера, который портил вторую половину пьесы. Образ Володи в фильме приобрел новые функции, тема любви Володи к Веронике по существу отпала, а вместе с ней—тема возвращения Вероники к жизни через новую любовь. Вместе с этими темами ушел и тот несколько надсадный оптимизм, те нарочитые попытки оправдать Веронику, которые портили финал пьесы. Оказалось, что Вероника не нуждается в оправдании и даже в утешении. Ее несомненная вина перед любимым и перед самой собой искуплена страданием.

Не обошлось и без некоторых потерь: бледнее стали образы Ирины и Федора Ивановича. В пьесе подробнее и интереснее развивались личные драмы этих хороших, светлых людей, а в фильме обе роли носят подчиненный характер, они показаны лишь постольку, поскольку имеют отношение к драме Вероники. Это вызвано заботой о большей стройности композиции, о единстве действия и частично восполнено хорошей игрой актеров. Зато новыми красками заиграл образ Степана, а потому отчетливей прозвучала тема верности в дружбе, тема немеркнущего фронтового товарищества.

Изменения, произведенные в драматургической структуре и в характеристиках второстепенных действующих лиц, позволили авторам фильма яснее очертить основные характеры—Бориса и Вероники, а также отчетливее показать моральную драму Веро-

ники—драму потерянной и вновь обретенной верности.

И то, что в пьесе решалось камерными средствами, в фильме обрело размах, широту. Вместо «правдоподобных» шкафов, которыми режиссер спектакля Студии молодых актеров наивно отгораживал героев пьесы от больших событий, от многообразной жизни, в фильм вошли образы Москвы—спокойной, трудящейся, довоенной, и Москвы суровой, пустынной, рвами и надолбами встречающей грозно приблизившегося врага, образы фронта с его кровью, грязью, потом и образы тыла с его трудностями, надеждами и страхами. Словом, в фильм вошел народ. И тема верности прозвучала не только в личной драме слабой девочки Вероники, но и в судьбе народа, в народной беде и победе.

●

Сегодня наше киноискусство помолодело. К прославленным мастерам, чье творчество определилось еще в 30-х, а то и в 20-х годах, уверенно присоединяется молодежь. Одни молодые кинорежиссеры—Г. Чухрай, С. Самсонов—завоевали международное признание первыми своими фильмами. Другие—В. Басов, Ю. Егоров—создали по нескольку уверенных профессиональных картин. О ярких творческих индивидуальностях А. Алова и В. Наумова говорят и поклонники и противники их фильмов. Уже говорят о том, что наступила пора смены поколений советских режиссеров кино. Творят, мол, дерзают молодые, а старые, знаменитые уходят на почетные посты, в преподавание, администрирование, руководство.

Но это неверно. Длинный период «малокартинья» действительно создал рубеж между «старыми» и молодыми кинорежиссерами. Но традиции советской кинематографии таковы, что ни противоречий между поколениями, ни смены поколений нет. Работают и те и другие. Многие молодые уже приобрели зрелость. Многие «старики» переживают вторую творческую молодость.

Старые, опытные мастера решают наиболее ответственные и трудные темы. Интересно, что все перечисленные выше молодые режиссеры создавали свои произведения на историко-революционные темы, что не менее почетно, но все же более легко. Они опирались на прославленные, широко известные произведения нашей литературы—Николая Островского, Гайдара, Федина, Лавренева, говорящие о дореволюционной России и о гражданской войне. Они опирались и на опыт «Чапаева», «Максима», «Депутата Балтики», «Щорса».

Лучшие же картины о современности, о нашей советской молодежи создали И. Хейфиц—«Большая семья» и «Дело Румянцева», А. Зархи—«Высота», М. Калатозов—«Первый эшелон» и «Летят журавли».

Удивительная творческая судьба у Михаила Калатозова!

Его первая картина «Соль Сванетии»—поэтический документально-игровой рассказ о Горной Сванетии—была снята в Грузии еще в 1930 году. Своеобразный талант молодого режиссера-оператора, его стремление к острой, необычной форме привлекли внимание и зрителей и специалистов. Но последовал длительный перерыв. За период тридцатых годов М. Калатозов создал только приключенческий фильм о летчиках «Мужество» и лишь в 1941 году, перед самой войной, вновь привлек всеобщее внимание сильной, энергично и уверенно сделанной картиной «Валерий Чкалов». Приветственные возгласы критики о «втором рождении» режиссера скоро отзвучали, так как созданные М. Калатозовым совместно с С. Герасимовым фильмы «Непобедимые» и «Концерт к 25-летию Красной Армии» были просто слабы, а за ними вновь последовал долгий перерыв.

В 1950 году Калатозов поставил «Заговор обреченных». Художественно слабый, исторически неточный сценарий Н. Вирты, конечно, связывал режиссеру руки. Но режиссура была великолепной. С каким темпераментом были решены колоссальная массовка в финале, гротескный пробег поезда американской «помощи», сцены покушения, путча на вокзале—словом, те сцены бурного действия, движения, где авторский текст умолкал и начинался разговор на кинематографическом языке монтажа, мизансцены, колорита, панорамирования!

Уж не знаю почему, но критики воздержались от приветствий по поводу «третьего рождения режиссера». А режиссер действительно родился в третий раз! Как молодой, ищущий художник, Калатозов стал напряженно работать, жадно пробуя силы в разных жанрах, разных направлениях, на разнообразнейшем материале. Почти во всех его картинах есть срывы, погрешности. Потому, что он ищет. Но каждый его фильм волнует, будоражит.

Его комедия «Верные друзья», исполненная доброго юмора, ясных мыслей и подлинной человечности, право же, может считаться лучшей нашей комедией послевоенного периода! Его биографический фильм о Ф. Э. Дзержинском «Вихри враждебные» был решительной попыткой нарушить установившиеся в этом жанре штампы. Идейные противоречия сценария Н. Погодина потребовали неоднократных переделок, и фильм получился пестрый, разностильный, местами рационалистический, сухой, а местами захватывающе темпераментный и яркий. Как и в прежних работах, Калатозову лучше всего удались массовые, народные сцены, исполненные взволнованного движения: Дзержинский у беспризорных, события на строительстве периода индустриализации. В них снова привлекало смелое и оригинальное использование режиссером средств кинематографической выразительности: резкие переходы от крупных планов к общим, сложные мизансцены с энергичным движением внутри кадра и свободным панорамированием аппарата.

Затем Калатозов первым обратился к самой волнующей теме современности—к теме комсомола, поднимающего целинные земли. С юношеской увлеченностью драматург Н. Погодин и режиссер поспешили за новоселами, жадно фиксируя трудовые будни и подвиги «первого эшелона». От этой поспешности в фильме порядочно слабостей, наивных и просто неверных вещей. Их справедливо критиковали. Но при всем этом молодой, жизнеутверждающий дух фильма побеждает. Ощущение народного молодежного подвига тонко и точно передается Калатозовым зрителю. Юмор естественно сочетается с патетикой. И снова—наиболее удачны сцены бурного движения: бег эшелона, погоня ростовчан за оскорбленной и отчаявшейся девушкой, стремительно мчащиеся сквозь пылающую степь грузовики.

Так, смело проникая в разные области жизни, уверенно используя те бесконечные возможности, которые дают киноаппарат, монтаж, ракурс, мизансцена, сочетая патетику и юмор, увлеченно разворачивая напряженные сцены бурного действия, выработал в третий раз родившийся кинорежиссер Михаил Калатозов свой оригинальный творческий профиль.

На съемках «Первого эшелона» произошла его встреча с оператором Сергеем Урусевским.

●

Честное слово, я уверен, что Урусевский—лучший наш оператор!

Я сразу же выпалил это ответственное заявление, потому что решиться его сделать было трудно.

Советское кино создало великолепную, бесспорно лучшую в мире операторскую школу. Школу! В нее вошли и ясная энергия Тиссэ, и сочная живопись Головни, и тонкий стиль Москвина, и поэтическая взволнованность Демуцкого, и правдивая простота документалистов. Прекрасно, что большинство создателей нашей операторской школы работает и сейчас, создавая новое, зачастую и неожиданное.

Как же можно выбирать лучшего оператора, когда рядом работают и яркий, нарядный Косматов, и тонкий, сдержанный Рапопорт, и глубоко эмоциональный Кириллов, и мастер портрета Волчек, и открыватели цветного кино Проворов и Гелейн, когда на экранах живут великолепные произведения безвременно ушедших Екельчика и Магидсона, когда за последние годы выдвинулись молодые, нисколько не уступающие в мастерстве своим учителям?

Сергей Урусевский—плоть от плоти, кровь от крови советской операторской школы. Он сочетает в своем творчестве родовые черты, присущие всей школе—идейность, реализм, человечность, умение подчинить технику художественным задачам—с неповторимо гибкой и многогранной индивидуальностью.

Я слышал, как товарищи по производству уважительно, а часто и с оттенком зависти подтрунивают над Урусевским. Он, мол, часами может ждать, когда подойдет подходящее облачко или когда солнышко полоснет лучом по крыше; он может с необъяснимым упорством переснимать и переснимать какой-нибудь план, ища одному ему ведомый нюанс; молчаливо и непререкаемо он может вконец замучить актера, режиссера, осветителей, ассистентов, словом, всех своих сотрудников, а все-таки добьется чего-то своего... Что ж, может быть, другие работают легче. Но вспомните количество эскизов и этюдов Александра Иванова, вспомните репетиции Станиславского с его мучительным и бесконечным «не верю». Конечно, я, как говорится, высоко хватил. Но подлинное искусство только так и дается.

В последних картинах, снятых Урусевским, я могу назвать неудачные на мой взгляд кадры, но там нет ни одного кадра инертного,



«ЛЕТЯТ ЖУРАВЛИ»

проходного, вялого, в котором не чувствовались бы отношение художника к объекту, художественный замысел, концепция.

Эти замыслы, концепции разнохарактерны. Поэтому я говорю о гибкой индивидуальности оператора. Он тонко чувствует литературную основу фильма, он чутко реагирует на режиссерскую манеру, на актера, на характер декорации. Для каждого фильма он находит свою стилистику, но в каждый фильм вкладывает свой романтический темперамент, свое стремление к содержательности и красоте.

Вспомните удивительную «портретную галерею» Марецкой в «Сельской учительнице», удивительную не только тонкой передачей разных возрастов, но—главное—разных психологических состояний. И вспомните образ русской природы в этом фильме—то неприветливой, угрюмой, то гневной, взбудораженной, то застывшей в торжественном величии, но всегда прекрасной и всегда любимой оператором.

Интересно сравнить две картины о колхозной жизни, снятые Урусевским в 1951—1953 годах. В «Кавалере Золотой звезды» согласно стилю романа Урусевский создает бодрые, яркие, эффектные, но довольно поверхностные и даже холодноватые образы, а в «Возвращении Василия Бортникова» он вместе с Пудовкиным достигает большого драматизма в начале фильма и проникновенного лиризма в показе северной русской природы, такой неяркой, такой скромной и милой.

А как одухотворена природа в «Сорок первом»! Сколько эмоций выразил оператор, снимая унылые, однообразные пески пустыни и тяжелые волны Аральского моря. А небо,

под которым разыгралась драма Марютки? Недаром, значит, часами и днями ждал оператор этих облаков, раз они умеют так рассказывать о человеческих чувствах!

Одухотворенная природа и тонкий психологизм портретов—вот стихии творчества Урусевского...

Я позволил себе отвлечься от фильма потому, что к картине «Летят журавли» Калатозов и Урусевский шли разными путями, а в фильме их творческие индивидуальности настолько слились, что нельзя отрывать их друг от друга, и я буду писать об их общей работе, называя их «авторы фильма».

●

Итак, авторы начинают фильм с московских пейзажей и лирической песенки о летящих журавлях, о молодости, любви. Ни текст, ни музыка песни не взволновали меня, их поэтический язык показался мне банальным и лишенным глубокого чувства. Зато известные всем виды москворецких набережных, Красной площади, Кремля сразу приковали мое внимание. Какие необычные ракурсы! И почему так пустынна Москва? Ах, раннее утро, косые лучи восхода... А пусто на улицах не только потому, что раннее утро, а главное оттого, что по набережной бегут влюбленные Вероника и Борис. Это они никого не видят вокруг. Он и она одни в Москве, в удивительном утреннем городе, гранитные ступени которого уводят к какому-то сиянию, а может быть, в сказку?

Как дети, Вероника и Борис бегают друг за другом, звучит короткий поцелуй, прерывается мимолетное объятие, и снова они бегут, а затем скачут на одной ножке...

Влюбленные молчат или говорят о чем-то несущественном. Да и сами слова здесь несущественны. Авторы фильма уже сказали и о юности, и о пылкой влюбленности, и о целомудрии, и о беззаботности.

Только зачем они так настойчиво смотрят на влюбленных с высокого моста? Смотрят почти вертикально вниз. Неужели просто так, для оригинального ракурса? Или чтобы удобнее было показать, как грузовик-поливальщик окатил Веронику целой радугой искрящихся струй?

Я понял, зачем понадобился авторам этот ракурс, когда он был повторен. С этой же точки еще раз посмотрели на Веронику авторы фильма, когда она была не с Борисом, а с Марком. Необычность ракурса подчеркнула сопоставление: тут был чистосердечный и робкий Борис, а сейчас его место хочет занять настойчивый и себялюбивый Марк.

Так необычное освещение, необычная пустота улиц, необычные ракурсы оказываются вовсе не «формалистическими выкрутасами», как их уже успели окрестить люди, не желающие говорить с художниками на их языке, люди, привыкшие к штампам. Все эти необычности—это точно найденная форма для передачи тонких, неуловимых душевных состояний героев, которые словами трудно передать. Это язык киноискусства.

Но вернемся к фильму. Зачем так долго прощаются влюбленные на лестнице? Неужели только потому, что все влюбленные никак не могут расстаться у калиток, в подъездах, на лестницах? Вот авторы снова показывают, как поднимается по ступенькам она, затем—как бежит он. Затем—как он бежит вниз. Снято сверху. Снято снизу. И еще кадр. И еще кадр. Зачем так настойчиво показывают нам эту лестницу?

Я дважды увидел—зачем. Когда, пересидев бомбежку в метро, Вероника застает свой дом пылающим и разрушенным, она в ужасе и отчаянии бежит по страшной, изуродованной лестнице вверх, к двери, за которой прошло ее детство, которую час назад закрыла за ней мать, к двери, распахнув которую она видит пропасть. И как быстро ни пробежала Вероника эту страшную лестницу, я успел вспомнить утро влюбленных, и рядом со страшным образом войны возник светлый образ мира.

И второй раз уверенной рукой авторов фильма я был возвращен на эту лестницу. Прозвучал одинокий ружейный выстрел, и Борис покачнулся. Обнаженные вершины берез тоже покачнулись и затем медленно закружились. И вдруг откуда-то, может быть из далекого белого облачка, выплыло белое платье, свадебный наряд Вероники. И Борис, торжественный и неловкий в черном костюме. И знакомые веселые лица родни. Несбывшаяся свадьба, невоплотившаяся мечта. И медленно свадебное шествие начало спускаться по лестнице. Вновь закружились березы, в оркестре какие-то страшные, скрежещущие трубы разорвали легкую и светлую мелодию вальса. И умер Борис.

Время в фильме обычно несется гораздо быстрее действительного. Но бывают моменты, когда художники, желая выдвинуть те или иные эпизоды, обстоятельства, детали,

заставляют время замедляться, почти останавливаться. Вспомните, как замирали ружейные стволы в сцене расстрела на «Броненосце «Потемкине» Эйзенштейна, как Пудовкин показывал время «крупным планом», живописуя переживания английского солдата, вынужденного расстрелять потомка Чингис-хана.

Замедляя ход времени, художник не только властно сосредоточивает внимание зрителя на нужных ему элементах произведения, он дает зрителю возможность прочувствовать, продумать, вспомнить, сопоставить.

Сколько времени умирал Борис? Минуту? Пока отзвучал крик о помощи раненого солдата? Но в те секунды, когда кружились на фоне далекого неба обнаженные верхушки берез и спускался по лестнице призрачный свадебный кортеж, передо мной вновь прошла короткая и прекрасная жизнь Бориса. Как он бегал по набережным с Вероникой. Как он не осмеливался сказать ей о своем решении идти добровольцем. Как он наказывал старенькой бабушке помогать Веронике и прятал письмецо в игрушечной белочке. Как он рыл окопы под Москвой. Как угловато шутил за прощальным семейным столом. Как он тащил по болоту под пулеметным огнем своего легкомысленного товарища, с которым недавно дрался.

Прекрасный образ! Очень светлый и совсем простой.

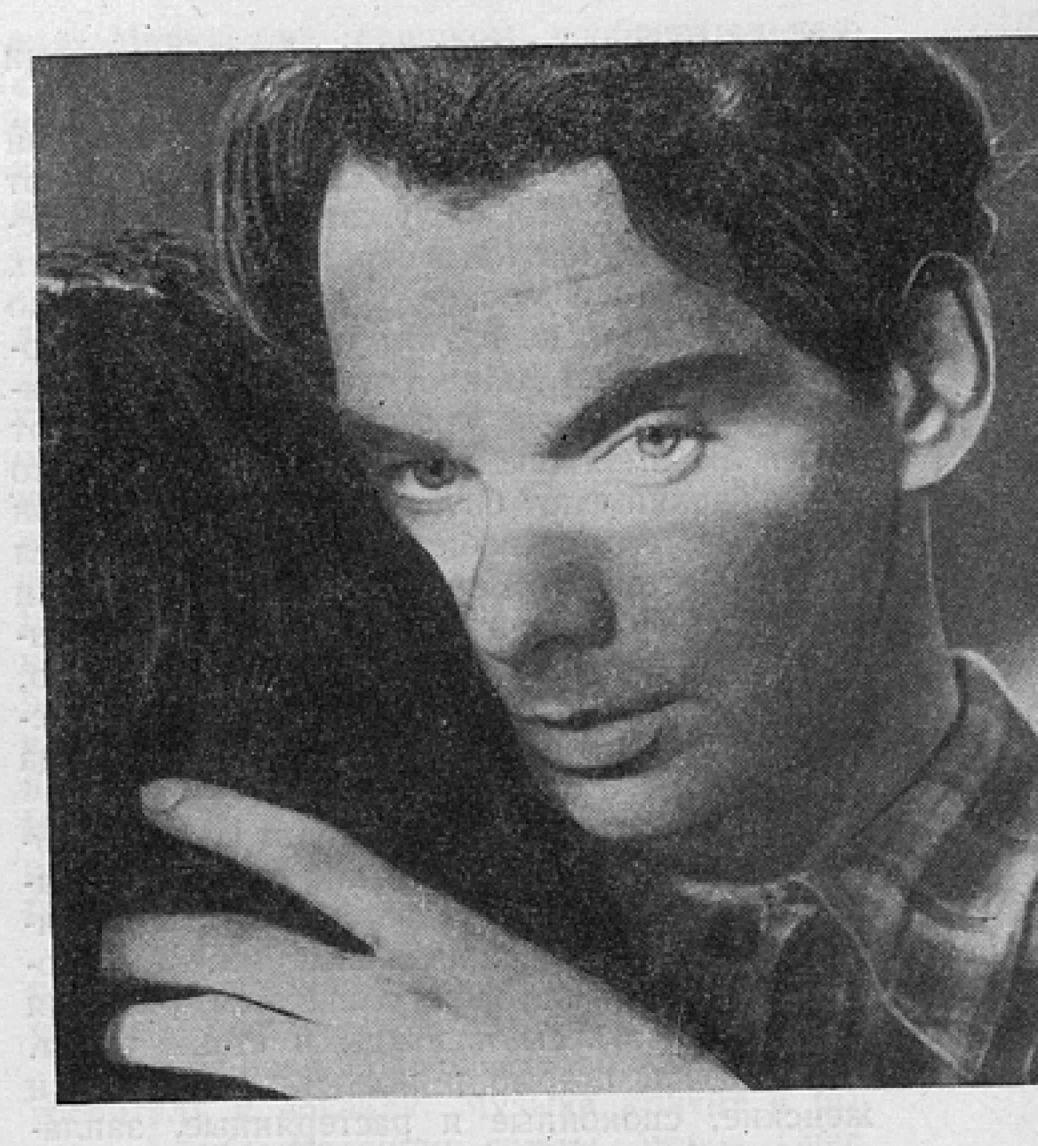
●

Артисту Алексею Баталову было отпущено совсем немного материала, а ведь задача стояла сложная: создать такой образ молодого советского человека, в котором сосредоточились бы лучшие типические черты.

И молодой артист выполнил эту задачу, опираясь на свой уже немалый творческий опыт.

Да, у Бориса есть много общих черт с прежними героями Баталова—кораблестроителем Журбиным, шофером Румянцевым. Обычно такое сходство разочаровывает, а на этот раз оно меня радовало. Во всех трех ролях (гораздо хуже удался Баталову образ Павла Власова) актер искренен и естествен. А штамп рождается тогда, когда актер холоден и равнодушен.

С подкупающей непосредственностью Баталов показал и сильную волю, и скромность, и нежность, и—как основное качество его героя—высокое чувство долга. Режиссер очень во многом помог актеру. Мальчишество оттенило мужество. Как трогательно тащил Борис пальцами из кастрюли какую-то простывшую пищу. Как ловко сшиб он с ног парня, сказавшего пошлость. И какая зрелость чувства в его скупых словах, в его глазах—при прощании с невестой и отцом, при выполнении солдатского долга, под огнем, в промозглом болоте.



«ЛЕТЯТ ЖУРАВЛИ»

Но больше всего мне запомнились глаза Бориса—Баталова, когда он зашагал в строю мобилизованных. Вероника не пришла. И надежда, беспокойство, тоска ушли из потемневших глаз, уступая место суровости.

●

Но здесь я снова должен говорить о режиссуре и операторском искусстве.

Кадр, когда тонкая одинокая девичья фигурка заметалась между проходящими по улице танками, не только великолепно построен, освещен и снят. И он не только безошибочно передает атмосферу первых дней войны. Он говорит и о судьбе Вероники. Одинокая, заметалась—в этом трагедия Верони-

ки, сломленной жестокими обстоятельствами военного времени.

В этой же сцене есть и другой образный кадр. Но он неудачен. Борис отделен от провожающих его сослуживиц и сестры железной решеткой. Это ограда школы, каких теперь много в Москве, а до войны их было мало. Но дело не в этом маленьком анахронизме. Массимо Джиротти в фильме Де Сантиса «Утраченные грезы» был отделен от своей любимой такой же оградой потому, что итальянский флот был для него тюрьмой, он разлучал его с любимой. Калатозов хотел сказать о том, что Борис отделен от Вероники навсегда. Но неточно выбрал образный прием. Судьбы Бориса и провожающих его, судьбы фронта и тыла вовсе не были разделены железной преградой—в войне у народа одна общая судьба.

И об этом великолепно говорит все дальнейшее развитие сцены. Широкие и плавные панорамы по школьному двору, до отказа набитому уходящими и провожающими. Многоголосый гул, в котором сливаются рыдания и песни, возгласы надежды и стоны тоски. Лица, лица, старые и молодые, мужские и женские, спокойные и растерянные, заплаканные и смеющиеся, такие разные и вместе с тем объединенные общим горем, общим долгом, общим порывом.

Вероника не протолкалась сквозь толпу. Ее голос утонул в гуле. А посуровевший взгляд Бориса перестал метаться из стороны в сторону. Команда, трубы марша, и строй привычно закачался: левой, правой, левой, правой. И ритмически четкое движение сразу отделило солдат от толпы.

●

Ушел на фронт Борис. Попал в окружение. Ни Веронике, ни бабушке, ни на завод не шлет вестей.

Любовь Вероники была светла, ее горе глубоко, ее память свежа, ее верность, казалось бы, бесспорна.

Почему же Вероника изменила?

Она не сохранила стойкости духа, она ослабела, ей стало все равно. Одинокая, заметалась.

Внешние причины моральной слабости и падения Вероники показаны авторами фильма очень хорошо. Фашистской бомбой убиты ее родители. Вспомним вновь прекрасную сцену пробега Вероники по горящей лестнице. Вспомним стук часов в разрушенной комнате, стук нарастающий, страшный, как безумие. А причины внутренние, лежащие в характере героини? Может быть, ключ к пониманию психологии Вероники лежит в маленьком проходном эпизоде, когда Вероника не пошла вслед за знакомой девушкой на завод и осталась одна, без дела?

Все это выяснилось бы (а выяснять это требовала самая идея фильма—о верности), если бы автор сценария и авторы фильма позволили зрителю заглянуть в душу Вероники. Но изменения в ее психологии показаны слишком бегло.

Авторы фильма отодвинули актрису на второй план и решили показать драматическую ее вину отраженно.

Вероника и Марк одни в опустевшей квартире. Сигнал тревоги. Веронике все равно, она даже не боится смерти и не хочет идти в убежище. Марк пытается заглушить лай зениток бурными пассажами на рояле. Но раздается ужасный, душераздирающий вой и треск, летят стекла, гаснет свет...

Все это сделано очень сильно. И нарастающий ритм монтажа. И резкие вспышки света, вырывающего из тьмы искаженные лица, осколки стекла, углы комнаты, рояль. И звуковое сочетание рояля и грохота. Но все великолепие режиссуры и операторского мастерства не смогло заслонить противоречий драматургии этой сцены.

Почему трусливый и слабый Марк решается в этих страшных обстоятельствах на столь решительные действия? Почему сдается Вероника? Ведь она хлещет, хлещет Марка по лицу, по лицу. Кричит: «Нет, нет, нет, нет!»

Потом мы видим ноги Марка, шагающие по битому стеклу. Бесчувственная Вероника у него на руках.

Потом мы видим ноги Бориса, вязнущие в болотной жиже. Следует превосходный фронтовой эпизод, показывающий верность и героизм Бориса. Умирая, Борис видит свою свадьбу с Вероникой. А Вероника, с лицом напряженным, как на провинциальной фотографии, сидит рядом с Марком перед родными Бориса. «Мы решили пожениться»,— решается сказать Марк. А Вероника молчит, еле сдерживая рыдания, только страдальчески кривится ее рот.

Все это построено драматично, кинематографически энергично. Выполнено все очень остро, талантливо, темпераментно. Но все же основной-то вопрос: почему изменила Вероника?—остается без ясного ответа.

Что было? Насилие? Но это непохоже на Марка, да и не могло повлечь за собой замужество. Вероника уступила нежности, утешениям, как Аксинья Листницкому? Никаких намеков на это нет. Измена произошла из-за опустошенности. Это ясно, но этого мало.

●

Молодая актриса Т. Самойлова—настоящее открытие режиссера! Я отказался верить, что это она изображала (именно изображала!) какую-то мексиканку в очень слабом фильме по Джеку Лондону. Там она забавно плясала, но не скрыла полной актерской беспомощности. И вдруг—такая сдержанность, такое умение скупо и отчетливо выражать внутреннее состояние, такие выразительные глаза!

Характер Вероники нестандартен—и в этом заслуга Розова. Вероника не умна. Ее юность, чистота, резвая капризность покорили, и не могли не покорить, цельного и целомудренного Бориса. Но она слишком поздно поняла силу его чувства. Война слишком неожиданно вторглась в ее розовый девичий мир. Она не поняла как следует: почему Борис ушел на фронт, когда мог получить «броню» и остаться с ней. А потом ее сломило горе.

Светлую, наивную Веронику Самойлова играет легко и лирично. Но и темную, страдающую Веронику в эвакуации молодая актриса играет тонко, верно и сильно.

Да, Вероника не умна. Она не видит эволюции Марка, впрочем, ей все равно. Она говорит гадость Ирине. Ее попытки осмыслить свое состояние наивны. Но актриса с удивительной проникновенностью показывает созревание чувств своей героини. Когда она у постели раненого слушает наивно-назидательную, но искреннюю речь Федора Ивановича о неверных невестах и о презрении к ним, зрителю передается та буря чувств, которую Вероника пытается скрыть неподвижностью и молчанием. И не разум, а чувство—неожиданно нахлынувшее чувство материнства к потерявшему мамку мальчишке Борьке—спасает Веронику и возвращает ей любовь зрителя.

●

Но здесь опять я должен говорить о режиссуре и операторском искусстве.

Во второй половине фильма явственнее проступают слабости пьесы Розова. Фигура администратора Чернова, история с «броней» для Марка, не слишком изобретательная «игра вещей»—история с белочкой, последним подарком Бориса Веронике, неожиданно и без достаточных психологических оснований подаренной Марком своей любовнице. Все это значительно слабее начала фильма. И я должен заметить, что в режиссуре появляются фальшивые нотки.

Госпиталь расположен в школе. Это верно, трогательно, но стоило ли оставлять на двери операционной школьную надпись «настольные игры»? Не кажется ли эта шутка неуместной? Точно ли найдена губная гармошка для солдата Володи, возвратившегося с фронта? На таких гармошках играли немцы. Володя. конечно, отнял ее у немцев, когда был в окружении. Но не надуманно ли его желание что-нибудь сыграть девушке, которая должна рассказать родителям Бориса о его смерти? И не схематичен ли режиссерский «контраст»—окаменевшее лицо Вероники и звуки губной гармошки?

Но, ошибаясь в деталях, авторы фильма показали огромный темперамент в главных, узловых сценах.

Преследуемая стыдом, Вероника бежит из госпиталя к вокзалу. Музыка кричит и рыдает, а губы Вероники сжаты. Мороз. Снег. Мне показалось, что снег серый, грязный. Приближается с грохотом товарный состав. Неужели Вероника бросится под колеса? Короткий, как в добрые старые времена немого кино, монтаж, мелькание ног, глаз, веток. Что же будет? И вдруг—визг тормоза грузовика. Нет, это не Вероника, а неизвестно откуда-то взявшийся мальчуган чуть не попал под машину. А Вероника его спасла. «Ты чей, мальчик?»—«Мамкин».—«А как тебя звать?»—«Борька!»

Борька! И здесь—крупный план Самойловой. Ее глаза. А в глазах столько боли... В этой сцене прекрасно слились воедино и симфоническая музыка М. Вайнберга, и яркое искусство оператора, и подлинный талант молодой актрисы.

И заключительная сцена. Приходит поезд победы. Возвращаются с фронта солдаты. Солнце, оркестр, цветы. Снова разные люди, поющие, пляшущие, целующиеся. Разные, но объединенные общей радостью, общей гордостью, общей славой.

Вероника снова проталкивается через толпу. Неужели она еще надеется встретить Бориса? А ведь право встретить его она выстрадала. Она бросила Марка, она воспиты-

вает Борьку, она работает, она уже не одинока и не растерянна. Однако Борис убит. В этом больше сомнений нет.

Но горе Вероники не противоречит ликованию окружающих людей. Странным образом ее чувство сливается с их чувствами. Ее слезы принимают за слезы радости. От нее принимают цветы—кто смущенно, кто с благодарностью, кто рассеянно, а одна девушка, только что встретившая своего красавца возлюбленного, даже с ревнивым неудовольствием. Разные, разные люди.

У всех у них разные судьбы. Была вот и такая судьба в годы Великой Отечественной войны, судьба потерявшей и вновь нашедшей себя в любви и верности девушки Вероники.

Об этой судьбе рассказал нам фильм «Летят журавли». Рассказал с большим и неподдельным чувством, прекрасным выразительным кинематографическим языком. Великий подвиг советской молодежи в Отечественной войне не нашел в этом фильме полного отражения, но ясность и мужество Бориса, но выстраданная верность Вероники—разве не вливаются в этот общий великий подвиг? Кое-что в фильме не найдено, сказано невнятно, но талантливость формы, сила чувства делают этот фильм радостным событием в жизни советского киноискусства и завоюют ему благодарность зрителей.

А почему, кстати, «Летят журавли»? Поэтическое, но неконкретное это название оправдано не только темой пролетающих по московскому небу журавлей, которых видит Вероника в первых и последних кадрах. Оно оправдано идеей вечной жизни, завоеванного мира и устремленности в будущее, которая одухотворяет фильм.

М. Туровская

„ДА" И „НЕТ"

—Вам понравился фильм «Летят журавли»?

—Да!

—Вам понравился фильм «Летят журавли»?

—Нет!

В этом разногласии не было бы ничего удивительного, если бы... если бы оно существовало только между сторонниками и противниками фильма. Беда в том, что «да» и «нет» ссорятся во мне самой, как, очевидно, и в сознании многих других зрителей.

Казалось бы, причину этого странного противоречия можно обозначить в одной фразе. «Да»—относится к работе режиссера и оператора, «нет»—к сценарию, положенному в основу фильма. Таково довольно распространенное мнение. Действительно, мощный темперамент режиссера невольно увлекает за собой. Действительно, мастерство оператора таково, что, покидая зал, не знаешь, кому больше обязан образ Вероники своим обаянием—таланту и искренности молодой актрисы Т. Самойловой или искусству С. Урусевского, сумевшего уловить в повороте головы, в мимолетной позе, во взмахе ресниц актрисы беспомощность и упорство, нежность и гордость этого своеобразного женского характера.

Но самый этот характер, сама героиня фильма с ее заблуждениями и несчастьями, с ее падением и раскаянием—заслуживает ли она столь пристального внимания? Не возложил ли автор сценария В. Розов тяжесть слишком большой ответственности на слишком хрупкие плечи?

Иначе говоря—стоило ли ставить в центр фильма о войне именно эту человеческую судьбу?

Вот к чему большей частью сводятся упреки противников фильма или во всяком случае противников сценария, число которых гораздо больше. Рискуя остаться в меньшинстве, я хочу не согласиться с ними.

Надо ли говорить, что непреложность нравственного закона иногда сильнее дает себя

знать в изломе неудачной человеческой судьбы, нежели в судьбе, сложившейся так, как нам того хотелось бы? Что даже в грандиозной эпопее войны «личные» переживания какой-нибудь Вероники могут быть не пустяком и не мелочью, если... если только создатели фильма сумеют раскрыть за ними широкое жизненное содержание.

Вот в этом маленьком «если», на мой взгляд, вся суть. Оно относится не только к автору сценария, но в равной мере к режиссеру и оператору. Оно пролагает как бы внутренний водораздел в фильме. Там, где судьбой Вероники движут глубокие и общие причины, где эта судьба даже в своей исключительности выражает большие жизненные закономерности, там фильм трогает, волнует, даже потрясает. Там, где этой судьбой движет случайный мотив, эффектный сюжетный ход, где автор, а за ним режиссер и оператор в целях большей назидательности или занимательности вмешиваются в судьбу своей героини— там их произведение падает и идейно, и художественно, и просто эмоционально. Не сценарист и режиссер спорят в этом фильме (хотя между ними существуют довольно сложные отношения), а два разных художественных устремления. Одно — жизненное, реальное, правдивое и другое—подменяющее правду и жизнь бутафорией, подделкой жизни. Таково, мне кажется, противоречие этой талантливой картины, где высота художественных взлетов едва ли не равна глубине падений.

О чем, собственно, фильм «Летят журавли»? Неужто только о том, что быть верной ушедшему на фронт жениху лучше, чем изменять? Если так, то это был бы всего лишь запоздалый вариант военного фильма «Жди меня» наизнанку.

Мне кажется, в замысле сценария В. Розова было нечто другое и в возможностях сценария В. Розова было нечто другое.

Розов пришел в кинематограф из театра, и зрители без труда узнают в сценарии «Летят журавли» пьесу «Вечно живые». В свое время мне пришлось писать о «Вечно живых», и я попыталась определить тему пьесы как тему судьбы военного поколения. Не всего поколения, ибо Розов оставляет в стороне героическую молодость Зои Космодемьянской или Олега Кошевого и обращается к судьбам тех безымянных солдат, которые иногда совершали никому не ведомые подвиги, а порой так и не успевали ничего совершить и все же честно отдавали на фронте свою кровь и свою жизнь. К судьбам тех, кто, оставшись в тылу, узнал горечь эвакуации, усталость и счастье непосильной работы, неизвестность и тревогу за судьбу близких, тоску ожидания, невозвратимость потерь,—тех, кто выдержал, тех, кто согнулся на время, тех, кто сломался навсегда. У нас много написано о войне, как о подвиге народа—это естественно. Мне по-прежнему кажется, что заслуга Розова в том, что он показал войну еще и как бедствие, которое одних калечит физически, других—нравственно. Как испытание, которое слабых пригибает к земле, а сильных закаляет для подвига.

Судьба военного поколения. Вероятно, тему розовской пьесы—а за ней и сценария—можно было бы обозначить шире. Возможно, он хотел написать о человеческой стойкости, о неизменности любви, о потерянном и возвращенном мужестве, о силе сопротивления человека жизни и о поисках правды. Быть может, тот мотив женской верности, который в иные—мирные—времена имеет лишь частное значение (частность его обманывает многих, заставляя видеть в фильме на подобную тему всего лишь житейский эпизод),— этот мотив приобретает всеобщность в дни войны, когда в верности женщины выражена победа человеческого духа над силами разрушения и смерти.

Обо всем этом мог бы рассказать фильм— мог бы, но начавшись с этих глубоких тем, он по дороге стал срываться, оступаться и уходить в сторону, разменивая масштаб больших жизненных вопросов на мелочь душевных изломов и киноэффектов.

Я не буду описывать уже ставший знаменитым эпизод проводов солдат на фронт. Не буду потому, что он всем памятен и уже неоднократно описан. Не буду еще и потому, что невозможно передать словами ту огромность человеческого горя, неумолимость разлуки и в то же время суровое ощущение долга, которое так мощно выражено художниками в бесконечном многообразии человеческих лиц и фигур, разделивших в эти последние мгновения Веронику и Бориса.

Эпизод проводов на фронт дает фильму тот масштаб и тот накал, которого явственно не хватало розовской пьесе. Он составляет как бы введение в историю Вероники, определяя ее место—очень маленькое место— в огромном понятии «народ» и в то же время придавая ее горю—личному горю разлуки

с женихом—значение всеобщности. Это не эпическое развитие темы, где движение человеческой массы преобладает над частной судьбой (вспомним первые ленты Эйзенштейна)—это множество частных судеб, слившихся в едином душевном порыве. Иначе говоря, это широкий жизненный поток, который увлекает с собой Веронику и встает за ее личной судьбой. Но постепенно этот жизненный поток как будто иссякает, оставляя героиню на идеологической мели.

В самом деле, вспомним, что происходит с Вероникой дальше.

Обваливающийся в мирную квартиру грохот бомбежки. Патетические звуки музыки, рвущиеся ему навстречу из-под пальцев Марка. Звон стекла, завывания ветра, зарево близких разрывов.

И в этом непрерывном грохоте бомбежки и музыки, в качании и дребезге комнаты, в призрачных вспышках разрывов снова и снова с навязчивостью бреда одна и та же картина. Треск пощечин. Отчаянное «нет, нет, нет!» Вероники. Настойчивое «люблю» Марка. И наконец—трагически запрокинутое лицо Вероники, наискось через весь экран...

Вся эстетика этой сцены с мелодраматическими эффектами света и музыки, с пощечинами и героическим упорством Марка, глухого к опасностям бомбежки, с запрокинутым лицом Вероники—откуда-то из другой, выдуманной войны. После жестокой и неприкрашенной правды проводов кинематографическая эффектность этого эпизода кажется почти оскорбительной. И здесь явственно наступает та подмена жизни ее более или менее искусной имитацией, о которой я говорила выше.

Фильм с ненужной обстоятельностью объясняет грехопадение Вероники. «Грехопадение»—поневоле хочется употребить это старомодное слово, так как то, что происходит с героиней в фильме,—не выражение какой-то жизненной закономерности, а всего лишь несчастная случайность, обставленная пышной и романтической бутафорией.

Между тем есть поворотные события в жизни человека, которые не поддаются однозначному объяснению. Они вырастают из множества мелких фактов, из которых один какой-нибудь может послужить поводом, но за самой множественностью которых таится причина более общая и более серьезная. Именно к таким событиям принадлежало несчастное замужество Вероники в пьесе. В противоположность Розову-сценаристу Розов-драматург давал минимум объяснений, предоставляя их воображению зрителя. Он прибег к ошеломляюще смелому драматургическому приему и, закрыв занавес первого акта в ту минуту, когда Вероника появлялась в квартире Бороздиных, опоздав на проводы, открывал его во втором акте, чтобы буквально в первых же репликах сообщить, что вчерашняя невеста Бориса—жена Марка. Это было жестоко по отношению и к зрителю и к героине, но в этом была жизненная правда, которая угадывалась за едва намеченным пунктиром прошлого—гибель родителей, одиночество, беззащитность, тщетность ожидания, ужас бомбежек, наконец, душевная слабость Вероники, согласившейся на этот житейский компромисс.

Создатели фильма, стремясь оградить свою героиню от всякого подозрения в слабости, выдали за истинную причину случайный повод, забывая, что случайность глупа и ничуть не драматична. И если Веронику пьесы мы не оправдывали, но понимали, то Веронику фильма мы готовы оправдать в ее несчастье, но мы не можем ее понять.

Между тем, если бы создатели фильма не задались целью отвести от Вероники всевозможные упреки в слабости, а постарались понять истоки этой слабости, быть может, мы имели бы потрясающий своей суровой правдой фильм об испытаниях человека в войне.

Эвакуация! Тот, кто видел продрогшие военные вокзалы, беженцев из Западной Украины и Белоруссии с их жалким скарбом, теплушки, неделями тащившиеся от города к городу, томительное ожидание хлебных очередей,—тот, кто помнит эту горестную людскую массу, сдвинутую с места войной, тому не нужно одного какого-нибудь сверхмощного факта. Тот может представить себе, почему Вероника, которая в один день вдруг потеряла родителей, у которой не стало сразу ни дома, ни семьи, которая сама еще не сумела стать ничем,—почему она поверила на минуту Марку и согласилась сделаться его женой.

Не надо ни зловещих бенгальских огней, ни демонстративных выстрелов пополам с музыкой—есть испытания, которые закаляют сильную или надламывают слабую человеческую душу. Они проще и страшнее ужасов бутафорской бомбежки—и разве не было таких Вероник, застигнутых войной в самом

начале своего жизненного пути и свернувших с прямой дороги?

В фильме эвакуация показана как-то наспех и, если можно так выразиться, в общем и целом. После удивительно точной и лаконичной в своей невеселой правде сцены, когда за опустевшим семейным столом Вероника официально признана законной и нежеланной супругой Марка, следуют торопливые эпизоды вокзала и коммунальной кухни, призванные иллюстрировать тяготы ее нового положения. Но, во-первых, сцены эти уже ничего не объясняют, так как все произошло раньше. А, во-вторых, и вокзал и коммунальная кухня—это уже только беглые условные знаки, за которыми мы с трудом угадываем реальную жизнь Вероники.

Некоторые поклонники фильма говорят, что залог его удачи в освобождении от быта. Но, полно, так ли? Можно ли понять душевную драму Вероники, отрешив ее от сурового, скудного военного быта, от безжалостного климата войны, по выражению поэта?

А между тем скудость военных пайков и напряженный ритм жизни, когда все семейные встречи, обеды, разговоры происходят как бы между прочим, на ходу; и привычка к чужому дому, где живешь наспех, не устраивая «семейного очага», и внезапная почти родственная близость случайно сведенных под одной крышей людей, и суровые, без сентиментальности, отношения, и постоянное ожидание писем, и вечная мысль о том, что́ сегодня «там», на фронте,—все эти по-розовски тонкие штрихи создавали в пьесе реальную атмосферу, в которой только и могла протекать эта драма. И именно то, что Вероника была выключена из повседневных дел и забот семьи, что она с ногами сидела на диване в то время, как Ирина, придя после сложной операции, сама подогревала обед себе и отцу,—лучше всего очерчивало границы этой драмы.

В фильме раскаяние героини обставлено такими же экстраординарными обстоятельствами, что и ее падение. Здесь и скандал в госпитале, разыгравшийся как бы специально для того, чтобы напомнить об ее измене, и попытка самоубийства, и подоспевшее в самый нужный момент трогательное спасение ребенка. Судьба, начавшаяся так по-человечески горько и не по-выдуманному несчастливо, разыгрывается далее по всем канонам душещипательной драмы. Нужды нет, что эпизод неудавшегося самоубийства задуман режиссером и снят оператором с великолепным кинематографическим мастерством,—мастерство это почти раздражает своим нарядным, казовым блеском. Нужды нет, что эпизод со спасением малыша написан автором со свойственным ему психологическим изяществом,—изящество это лишь подчеркивает сентиментальную банальность ситуации.

И когда вслед за всеми этими происшествиями наступает следующий, поражающий своей беспощадной правдой эпизод—сообщение о гибели Бориса—я спрашиваю себя: в чем же все-таки дело? Неужели в том, что, начав так просто и безжалостно судьбу своей героини, авторы фильма стали просить у зрителей снисхождения к ее слабости за счет исключительности ее страданий?

Действительно, режиссер и актриса то и дело ставят свою героиню на котурны. Но вот парадокс: чем более исключительны падение и раскаяние Вероники, тем они становятся незначительнее и мельче в общей картине войны. Как ни странно может это показаться, но Вероника—девочка, на какой-то момент предавшая под давлением обстоятельств свою любовь и свою чистоту, чтобы с тем большей страстностью отвоевывать их потом, имела бы больше права на наше внимание, чем героиня фильма, которую нам предлагают считать героиней с начала до конца в буквальном смысле этого слова.

Мне кажется, что инфернальность Вероники в кино знаменует собой капитуляцию создателей фильма перед реальной сложностью ими же выдвинутой темы.

И еще. В пьесе характер Вероники был дан в окружении других человеческих характеров и судеб. Судьба Бориса, погибшего на фронте, и Володи, оставившего там безмятежное детство; судьба Вероники, потерявшей себя на время, и Марка, потерявшего себя навсегда; судьба Ирины, потерявшей надежду на личное счастье, но зато узнавшей счастье творческого труда,—все эти разные, не очень легкие, не очень счастливые, но правдивые истории человеческих жизней составляли реальное содержание пьесы, позволяя говорить о ней, как об отражении судьбы военного поколения. Кинематограф имеет огромное преимущество перед театром—он может эти отдельные биографии включить в общую биографию народа, как это сделано в сцене проводов на фронт. Но в сценарии Розов пожертвовал всеми характерами, кроме Вероники и Бориса. Даже Марка он свел всего лишь

на положение рокового соблазнителя. Он оборвал психологические и жизненные мотивировки семейной драмы героини, оставив только томление духа нечаянно падшей женщины. И множественность человеческих судеб, дававшая жизненную достоверность пьесе, и исторический масштаб, которого так не хватало в пьесе и который поначалу был найден в фильме, уступили место камерности, той самой камерности, которой так стремились избежать создатели фильма.

Дело, конечно, не в том, чтобы нагнетая тяжелые впечатления военного быта, подавить ими и героиню и зрителя. Дело как раз в обратном. В том, чтобы, показав с той же правдивостью и широтой, что и в сцене проводов, картину великого народного бедствия, показать затем, как душевные силы народа и человека побеждают это бедствие. Именно здесь, в судьбе Вероники, покинувшей путь компромисса и сполна расквитавшейся со своими ошибками—пусть невольными,—прозвучала бы тема человеческой стойкости, тема вновь обретенного мужества и правды. Быть может, внешне это выразилось бы в постепенном высвобождении героини из-под власти быта, бескомпромиссном разрыве со своим прошлым. Дайте вашей Веронике одной выйти в большую жизнь из маленькой квартиры Бороздина!—хочется сказать Розову. Между тем в этом месте Розов останавливается в нерешительности и в пьесе и в сценарии.

Последняя сцена встречи солдат, до деталей до отдельных лиц, до мелодии марша повторяющая сцену проводов на фронт, в лучшем случае формально завершает фильм, но не разрешает его.

Что это? Апофеоз героини? Но она не заслужила апофеоза. Быть может, это выход героини из душевного одиночества и кризиса? Не поздно ли в таком случае?

Вернее всего, авторы фильма хотели сказать этим финалом и цветами, которые Вероника, не встретив Бориса, раздает другим, что если даже горе ожесточает и сушит человеческую душу—у сильной души всегда находятся богатства, чтобы отдать их людям. Но эту мысль хотелось бы увидеть воплощенной во всем развитии фильма, а не в одной его концовке.

Н. Горчаков

БЛИЗКИЕ НАМ ЛЮДИ

Когда встречаешься с неизвестным тебе большим произведением искусства, возникает настойчивое стремление проникнуть в тайны творчества художника, заставившего силой своего таланта заново увидеть и пережить знакомые тебе события. Это верный признак того, что произведение искусства значительно, глубоко по содержанию, впечатляюще по форме.

Часто кинокартина только иллюстрирует содержание сценария. Когда же фильм с помощью специфически кинематографических средств вскрывает всю глубину авторского замысла, испытываешь радость и эстетическое удовлетворение от встречи с новой художественной ценностью.

Тема кинофильма «Летят журавли» нам известна по пьесе В. Розова «Вечно живые». Многие видели эту постановку в театрах. Основная мысль автора—верность тем, кто погиб, защищая родину в годы Великой Отечественной войны, но останется вечно живым в нашей памяти,—эта глубоко человечная тема всегда будет волновать советских людей.

В силу специфики театра она прозвучала на театральных сценах несколько интимно, камерно. После картины «Летят журавли» кажется, будто тема эта может быть воплощена и в симфонии или опере, что она может взволновать живописца, скульптора—с такой силой вскрыта она искусством кино, талантливым коллективом, создавшим этот фильм.

Подлинная коллективность творчества никогда не зачеркивает индивидуальности каждого члена коллектива и почти всегда является залогом успеха.

Летят журавли

ДЛЯ ПИСЕ
И
ГАЗЕТ

Так произошло и на этот раз. В. Розов, придя в кино, понял, как талантливый писатель-драматург, что надо не просто экранизировать свою пьесу, а, используя особенности киноискусства, создать н о в о е литературное произведение. В сценарии он сумел расширить свою тему, довести ее до больших обобщений, обогатить линию развития сюжета и характеры героев.

Отдельные неточности в разработке сюжета не могут снизить значение большого труда писателя в новом для него жанре.

Работа режиссера М. Калатозова отличается своей целеустремленностью, темпераментом художника, необычайно динамичным решением почти всех эпизодов сценария, плодотворной работой с актерским коллективом.



«ЛЕТЯТ ЖУРАВЛИ»

О том, как снята картина С. Урусевским, надо писать отдельно, так как это большое художественное явление в искусстве оператора.

В последнее время мы часто спорили о причинах, порождающих серость и однотипность в решении художественных замыслов многими как молодыми, так и зрелыми мастерами искусства театра и кино.

Но вот мы смотрим «Летят журавли» и наглядно убеждаемся в том, что самые различные приемы решения хороши и необходимы, производят огромное впечатление, если те, кто их применяет (в данном случае речь идет о М. Калатозове и его товарищах), смело, убежденно, вдохновенно следуют за большой идеей... Идеей глубоко человечной, призванной служить воспитанию народа, пробуждать в народе его лучшие чувства и устремления. Идея В. Розова—о вечно живых для нас героях Отечественной войны—пронизывает весь фильм «Летят журавли» и является как бы эпиграфом к каждому звену-событию этой картины.

Просто, убедительно показана режиссером в первой части фильма еще такая по-детски шаловливая, по своему поэтическая любовь Вероники и Бориса. Но как мужественно встречают они страшную войну!

Случайно (а сколько случайностей бывает в жизни!) Вероника опаздывает на последнее свидание с Борисом, опаздывает проводить его на фронт. Как логично отбирает режиссер ряд событий, чтобы эти «случайности» помогли развитию драматического конфликта, развитию всего действия картины. С большим темпераментом показывает режиссер, как Вероника стремится н е о п о з д а т ь попрощаться с любимым человеком.

Мощная колонна танков, следующая через Москву на фронт, преграждает ей путь. Несколько секунд колебания, и Вероника вырывается из рядов москвичей, заполнивших улицу, по которой движется колонна... Девичья фигура в белом платье бесстрашно пробирается между тройным рядом грозных, тяжелых орудий.

Ход событий доведен режиссером в этом эпизоде до крайней степени напряжения. Танки не предусмотрены первыми вариантами сценария. Сам замысел—заставить девушку действовать в столь необычных обстоятельствах—очень смел. Но отличная психологическая разработка предшествующих эпизодов заставляет нас поверить в возможность такого положения. Превосходно сняты С. Урусевским эти в своем роде парадоксальные кадры: девушка в «потоке» танков!

Проходит еще несколько минут, и перед Вероникой возникает новое препятствие. Столько людей пришло к сборному пункту проводить добровольцев, что среди них найти в считанные минуты единственного, любимого—задача огромной трудности.

Как решает этот эпизод режиссер? Он выбирает обычный на первый взгляд прием—снимает панорамой большую группу людей. Но когда смотришь на всех тех, кто плотной массой прильнул к ограде, то запоминаешь каждое лицо, каждую секундную встречу двух-трех персонажей в этой огромной по масштабу сцене. Угадан общий ритм движения всей панорамы (особенно интересен «обратный» ход) и каждого отдельного ее участника. Огромна эмоциональная насыщенность всей сцены. Безупречна игра Т. Самойловой. Она пробивается (но это не то слово!), продирается через плотно сомкнувшуюся толпу людей.

И снова нас восхищает смелость режиссерского замысла. М. Калатозов показывает сцену-панораму в ее непрерывном нарастании—20, 30 секунд... минуту, две, три... Он строит прощание с отбывающими на фронт так, чтобы тебе, зрителю, хотелось бесконечно смотреть ее, быть ее участником, раствориться в общем для всех нас, таком общечеловеческом порыве.

Как можно было всего этого достигнуть?

Вероятно, здесь имело место яркое ви́дение режиссера, его умение заразить им всех окружающих: от молодой актрисы Самойловой до последнего участника этой сцены; вдохновенный труд великолепного оператора С. Урусевского; труд всех, кто создавал этот фильм—режиссера Б. Фридман, художника Е. Свидетелева, звукооператора А. Майорова.

Таких эпизодов в картине несколько: это встреча возвращающихся с фронта бойцов (финал картины); это замечательная сцена в госпитале. Они доведены до предела выразительности, потрясают своей эмоциональностью, смелостью, восхищают мастерством оператора, режиссера, актеров. Они раскрывают до конца идею автора, они пробуждают чувство прекрасного у зрителя, наполняют наше сердце гордостью за советскую кинематографию.

Есть в картине и отличные «парные» сцены. Они различны по своему содержанию и по средствам их воплощения на экране. Едва ли не самая сильная из них та, в которой Марк добивается Вероники. Может быть, в предыдущих сценах недостаточно раскрыта страсть Марка к девушке, которую любит его брат, но все звенья борьбы Вероники в эту трагическую для нее ночь показаны режиссером и сняты оператором превосходно! С того момента, как в пустой квартире остаются вдвоем Вероника, не желающая спуститься в бомбоубежище, и Марк, преодолевающий свой страх перед налетом, и до той минуты, когда он уносит на руках по осколкам битого стекла морально сломленную девушку,—эта сцена смотрится с огромным напряжением. И кажется, что никак иначе ее нельзя было разрешить.

Она должна была начаться во тьме ночи, под сигналы воздушной тревоги. Увертюра к ней—страстная, сильная музыка, когда Марк играет на рояле. (Нам понятно, что музыкой он хочет заглушить свой страх.) В этом эпизоде должна быть сцена яростного физического сопротивления Вероники. Марк должен был получить не одну, а десяток пощечин от оскорбленной девушки! И мы должны были увидеть глаза обоих, показанные такими крупными штрихами оператором, потому что в глазах отразились все мысли и чувства персонажей. А вокруг рвутся бомбы, вылетают стекла, взвиваются оконные занавеси и раздаются могучие залпы зениток... Пусть в этой сцене чувствуется скрытый символ, но это не только не отвлекает наше внимание от основного смысла ее сюжета, а, наоборот, делает эту сцену запоминающейся, поворотной для всей линии поведения Вероники, предельно вскрывает причины трагического происшествия в ее жизни, объясняет, почему она могла очутиться во власти нелюбимого человека, изменить Борису.

Эта сцена и ее художественное раскрытие—большое достижение всех, кто в ней занят, всех, кто ее так задумывал и так осуществил. Поставить так эту сцену в театре, написать на полотне—нельзя. Ее воплощение на экране М. Калатозовым—наглядное доказательство огромных возможностей киноискусства.

Особенности киноискусства раскрывает и другая «парная» сцена—встреча Вероники с Володей. По своему смыслу, по интимности она как бы просится на подмостки сцены. Однако как сильно показана она на экране! Перед нами Вероника, прошедшая свой трудный путь, бесповоротно порвавшая с Марком, морально свободная от мучившей ее измены Борису; ее партнер по этой сцене—фрон-

товой друг Бориса Володя. Кадр организован очень просто: Вероника в своем неизменном черном свитере (отлично найденная для образа деталь одежды) стирает в большой лохани. Молодой солдат вернулся с фронта, ищет семью Бориса. Мы легко узнаем в нем одного из тех бойцов, кто попал в окружение вместе с Борисом. Он и там играл иногда на губной гармонике, и сейчас она с ним. Идет скупой диалог о жизни, о войне, о фронте. Володя ждет возвращения отца Бориса, чтобы сообщить ему о гибели сына. В девушке, занятой таким прозаичным делом, как стирка белья, он не узнает невесту своего погибшего товарища, хотя видел ее карточку... Вероника догадывается о его миссии. Ее глаза, ее взгляд... То, что скрыто или выражено во взгляде актера, можно увидеть в театре не дальше 8-го, 10-го ряда партера. В кино это видно всем. Велика сила воздействия крупного плана, особенно когда он снят и решен с таким искусством, как в данной сцене.



«ЛЕТЯТ ЖУРАВЛИ»

Закономерным, при всей его неожиданности, представляется и последний штрих в эпизоде. Узнав в Веронике любимую девушку Бориса, видя ее глубокое горе, переживая его вместе с ней, Володя берет опущенную в лохань, всю в мыльных хлопьях руку Вероники и целует ее. Этот поцелуй говорит о многом. Он передает громадное уважение простого, хорошего парня (его отлично играет К. Никитин) к той горести, которой сейчас полна Вероника, в нем нежность и трогательная жалость к ней, в нем рождение новых отношений Вероники и Володи.

Таких прекрасно поставленных и безупречно сыгранных «парных» сцен много в картине: это и первые кадры, рисующие нам счастливую, чистую любовь Бориса и Вероники, это и разговор на чердаке Вероники с Анной Михайловной о том, в чем смысл жизни, и ряд других сцен.

С большой силой решены в картине режиссером и внутренние монологи, когда человек остается наедине с самим собой. Мысли, воспоминания Бориса в последнюю минуту жизни переданы в такой яркой форме, что запоминаются не меньше больших, полных драматизма народных сцен-панорам. Замечательно лицо А. Баталова в ту секунду, когда его поражает насмерть осколок шрапнели. Боясь пошевелиться, чтобы не покинуло его раньше времени последнее дуновение жизни, почти неподвижно смотрит Борис вверх на кроны молодых, чудесных березок. Путаются уже мысли, кружится голова, закружились по всему экрану и верхушки берез (блестящее решение оператора!)... Но сознание еще не покинуло героя, и в его воображении встает прошлое. Вот он стремительно бежит, догоняя Веронику по большой лестнице многоэтажного светлого московского дома... В начале фильма как раз эти кадры кажутся несколько обычными, уже не раз виденными. Но как органичны, необходимы и поэтичны они сейчас, в последние мгновения жизни Бориса! Замысел режиссера становится необыкновенно ясным, убедительным именно благодаря верно найденной ассоциации—сопоставлению первых кадров фильма, в которых его авторы рисовали счастливую, светлую жизнь своих героев,—с кадрами, возникающими на экране в трагические секунды смерти Бориса. И вот по той же лестнице сходят в праздничных нарядах Борис и Вероника, овеянные радостным чувством любви, как свадебной фатой невесты!.. И снова закружились кроны берез на экране, скользнуло по дереву и опустилось

в воду, разбрызгивая осеннюю грязь, тело убитого воина, верного сына своей Родины.

Автор, режиссер и оператор не боятся на длительное время оставлять героев своего фильма в одиночестве. Стремительно выходит из госпиталя Вероника, потрясенная словами Федора Ивановича о женщинах, изменивших своим мужьям и любимым. Несутся ей навстречу, заслоняют, пересекают, режут ее лицо и фигуру доски заборов. Как две змеи, вьются рядом с ней рельсы железнодорожного полотна, застилает от нее все дым несущегося под виадуком паровоза. Еще секунда, и она бросится вниз! Но за ее спиной слышен резкий скрип тормозов, и, обернувшись, Вероника успевает выхватить из-под колес грузовика заблудившегося мальчика!

Необычайно четкая, ясная композиция всей картины, чередование «парных» сцен с народными, массовыми; сочетание внутренних монологов героев с пейзажем, звуком, световым штрихом; отличный монтаж всей картины в целом и каждого ее события в отдельности— все это вместе взятое заставляет говорить о больших художественных достоинствах, о зрелом мастерстве М. Калатозова, С. Урусевского, всего творческого коллектива, создавшего этот фильм.

Нельзя не вспомнить и об отдельных счастливых находках в картине: стремительный, бурный ритм картины вдруг прерывается статикой, почти фотографической неподвижностью кадра («мы решили пожениться» или конец рассказа Володи).

Актеры, занятые в фильме, проявили незаурядное мастерство и понимание своих задач. Громадные трудности представляла роль Вероники, которую исполняет актриса Т. Самойлова. И автор сценария и режиссер ставят свою героиню в сложные психологические положения. Как решать их? Фашистская авиация разрушила дом, в котором жили мать и отец Вероники. После отбоя воздушной тревоги, выйдя из бомбоубежища, Вероника видит, как горит ее дом. По разрушенной лестнице бесстрашно бежит она к дверям квартиры, к отцу и матери. Перед ней пустота... Все обвалилось, обрушилось, лишь стенные часы продолжают вести счет времени. Мы видим только лицо актрисы, и мы верим его выражению, мы вместе с Вероникой потрясены ее горем. У Самойловой хорошие данные: живое, передающее душевные переживания лицо, выразительные глаза, гибкая фигура, легкая пластика движений. Богат и глубок ее внутренний мир, ее человеческое содержание. Пожелаем ей успеха и счастья на трудном актерском пути...

А. Баталова мы уже видели на экране, знаем его обаяние, до нас и раньше доходила та внутренняя чистота, которой он умеет наделять своих героев. В картине «Летят журавли» А. Баталову предстояло создать образ юноши, который должен запомниться всем нам: это один из тех советских людей, отдавших свою жизнь за Родину, о котором мы, оставшиеся в жизни, обязаны всегда помнить.

Это должен быть не какой-то особенный человек-герой, обладающий и внутренними и внешними качествами, выделяющими его из окружающей среды. Нет, Борис—это один из многих ему подобных и в то же время самый близкий и дорогой для нас. Тот, которого мы каждый день встречаем на улице, на работе, в театре, в парке и с любовью провожаем глазами. До конца «свой»! Наш сын, наш брат, наш любимый! И Баталов с замечательным тактом рисует такого бесконечно дорогого нам человека. Нигде не впадает он в «актерство», не морализирует, не становится в позу, не «показывает» владеющие им чувства, а переживает глубоко, искренне.

Несколько однообразен, внутренне статичен в своей чуть мрачной «красивости» А. Шворин—Марк (за исключением сцены преследования Вероники во время бомбежки).

Серьезный, оригинальный и глубоко человечный образ советского врача у В. Меркурьева. Умная, трогательная, тоже без всякого «актерства» и сентиментальности бабушка— А. Богданова. Тонко и как-то очень точно психологически ведет роль Ирины С. Харитонова.

Весь актерский ансамбль в картине оставляет самое лучшее впечатление. Выполняя трудные задания постановочной группы, актеры находят интересные индивидуальные краски для каждой роли.

●

Фильм «Летят журавли» заслуживает большого исследования, ибо в нем ярко проявились лучшие традиции советского киноискусства: идейная целеустремленность, глубокая разработка темы, творческие поиски новых приемов художественной выразительности. Картина снята с мужественной художественной правдивостью. Авторы картины не боятся воздействовать на зрителя и системой парал-

лельных ассоциаций (звук часов в первых кадрах картины и в квартире трагически погибших родителей Вероники), и сильными музыкальными акцентами, и отдельными штрихами-деталями, доведенными в своей остроте до символического значения. Когда вспоминаешь события этой картины, они представляются овеянными своеобразной поэзией и романтикой, переданными с экрана сильным, точным языком киноискусства.

Многие кадры этого фильма настолько волнуют, что заставляют забыть обычную сдержанность и слезы, вызванные тем состоянием души, когда трагическое заставляет плакать не от ужаса за судьбу героев, а от радости за то, что они, выдержав самые суровые испытания, остались верными высоким идеалам человека,—такие слезы, чистые, хорошие, застилают глаза. Веру в человека уносишь, просмотрев фильм «Летят журавли», веру в подлинное большое искусство, ради которого стоит жить и работать.

Л. Косматов

СОВЕРШЕНСТВУЯ ХУДОЖЕСТВЕННУЮ ФОРМУ...

В фильме «Летят журавли» великолепное кинематографическое мастерство режиссера Михаила Калатозова сочетается с проникновенным искусством оператора Сергея Урусевского.

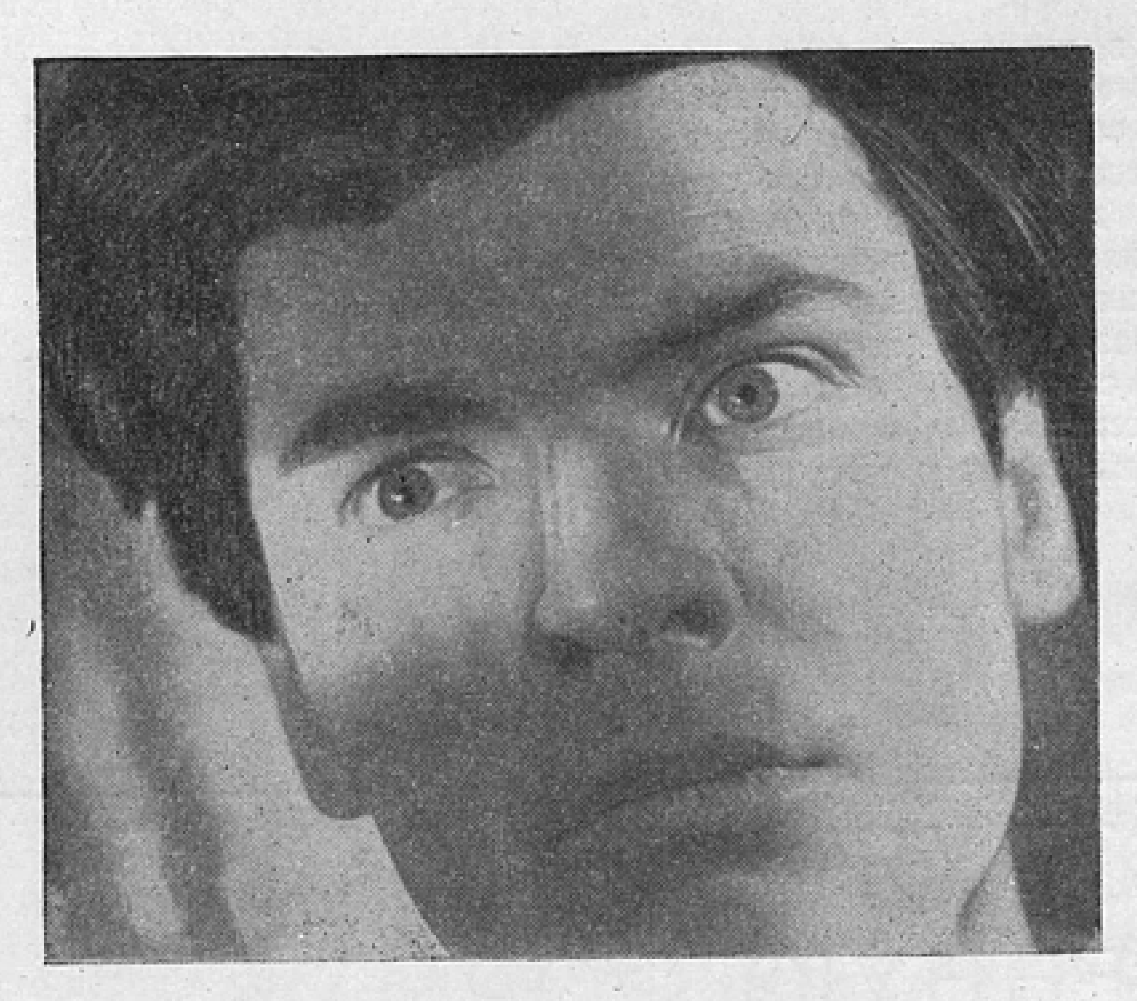
В 1935 году С. М. Эйзенштейн говорил: «Скажите, где кончается мой глаз и начинается глаз Тиссэ? Здесь такое внедрение мое в композицию кадра и такое внедрение Тиссэ в понимание режиссерской задачи, что в течение нашей 11-летней совместной работы вы не найдете, где кончается один и начинается другой. «Разрезки» нет. «Разрезка» начинается тогда, когда вы имеете дело с бездарным или несостоятельным коллективом. Тогда начинаются споры о правах: где кончается и где начинается режиссер, оператор и т. д. В хорошем коллективе есть сквозное единство, проходящее через всех работников».

Приводя эти слова Эйзенштейна, хочется подчеркнуть характерные черты фильма Калатозова—Урусевского: все выразительные средства как режиссерские, так и операторские, нашли в нем свое взаимное «внедрение». Это, как нам кажется, позволило создать подлинно кинематографическую, завершенную форму, которая так ярко выявляет содержание картины.

Опираясь на лучшие традиции советской операторской школы, используя свой богатый личный опыт, Урусевский всегда интересно строит композицию кадра, выбирает необходимый ракурс, предлагает светотеневое решение.

Урусевский строит кадры не как серию статичных картин, а как динамические, непрерывно меняющиеся композиции. Их форма определяется предыдущим монтажным куском и логически точно, направленно—по ритму и темпу—переходит в последующие композиции. Он не ограничивается простым предметным заполнением пространства кадра, а параллельно с решением световых и динамических задач своеобразно, с большой выдумкой использует в качестве композиционного приема ракурс в самом широком смысле этого слова. Несмотря на очень необычные, порой «рискованные» точки съемки, Урусевский нигде не переходит границ естественности.

Понятие «оправданности» ракурсного построения на разных этапах развития операторского искусства меняло свой смысл. В период немого кинематографа острота выбранного ракурса или необычность расположения предметов в кадре считались признаком вы-



«ЛЕТЯТ ЖУРАВЛИ»

сокого мастерства. На первом этапе развития звукового кино многие подобные операторские приемы почти полностью исчезли из нашего обихода. Может быть, это произошло потому, что звуковой, или «говорящий», кинематограф, приблизившись к подлинной жизни, стал как бы более «правдоподобным». Многие начали опасаться, как бы острые композиционные решения не увели оператора в формалистические дебри.

Затормозил развитие операторского мастерства и период «малокартинья», когда значительно сократились возможности совершенствовать наше мастерство, развертывать творческое соревнование.

Сейчас, когда с каждым годом снимается все больше и больше фильмов, особенно ясной становится необходимсть творческого разнообразия, всемерного обогащения выразительных средств киноискусства.

Авторы фильма «Летят журавли» во весь голос заявили о тех огромных эмоционально-выразительных средствах кинематографического искусства, которые были забыты на протяжении ряда лет. Заслуга их заключается в том, что они бросают смелый вызов всему серому, невыразительному, которое еще бытует во многих наших фильмах.

Фильм «Летят журавли»—живой укор тем режиссерам и операторам, которые, понимая под реализмом приемы съемки «с нормальной точки» и точное воспроизведение бытового светового эффекта, только этим и ограничивают себя в поисках решений той или иной сцены кинофильма.

Урусевский не отказывается от правдивого светового эффекта или от так называемого «оправданного» (вернее «замотивированного») ракурса. Но он не сводит к этому все задачи оператора, не обедняет свои выразительные приемы. Если, к примеру, он считает, что верхняя точка съемки поможет раскрыть смысл действия, он смело идет на это. Вспомним хотя бы вступительные кадры, когда сияющие и радостные влюбленные—Вероника (Т. Самойлова) и Борис (А. Баталов)—рано утром стоят под Крымским мостом и попадают под душ поливочной машины. Необычный ракурс нисколько не «прижимает» героев к асфальту—он гармонирует с возвышенной эмоциональностью эпизода.

В каждой своей работе Урусевский проявляет новые, разнообразные приемы мастерства. В ранних своих картинах (таких, например, как «Сельская учительница»), увлекаясь «местным» освещением, выделением отдельных деталей лица, Урусевский еще не был свободен от некоторого любования найденными приемами. В последующих фильмах художник, совершенствуя свое мастерство, свободно выбирает прием. В фильме «Летят журавли» он удачно применяет прежние приемы освещения, но использует их не формально (как иногда раньше), а направленно, выявляя в них новое художественно-эмоциональное качество. Значительная часть интерьеров и портретов дана здесь в яркой светотеневой манере, с четко выраженными характеристиками действующих лиц.

Отличительной особенностью большинства крупных планов является их абсолютное единство с общими и средними планами сцены.

По первому впечатлению, в работе Урусевского со светом обнаруживаешь случайности. Однако за кажущейся случайностью лежит

продуманная, точно поставленная и решенная световая задача, разработанная в соответствии с драматургическим замыслом сцены. Свет в кадрах почти всюду подчеркивает движение, «световые характеристики» несут смысловую нагрузку.

В подтверждение этого напомним сцену, когда Вероника и Борис, прикрывая одеялом окно, ведут трогательный, душевный разговор. Примененный здесь прием освещения в виде резких световых пятен вносит настроение тревоги и беспокойства и вместе с тем отвечает взбудораженным чувствам двух молодых людей. Так одним, но точно найденным приемом освещения оператор сумел подчеркнуть свое художественное отношение к двум сложным психологическом состояниям героев.



«ЛЕТЯТ ЖУРАВЛИ»

Приемы освещения, используемые Урусевским, нигде не раздражают грубостью или недоработанностью светового баланса. Благодаря ярко выраженной светотени, тонкой подсветке и моделировке в тенях изображение приобретает пластичность.

Крупные планы героев, будучи безукоризненно отработанными и в техническом отношении (полное использование фотографической широты современных высокочувствительных советских кинопленок), отлично выявляют мимическую жизнь лица.

С помощью освещения Урусевский удивительно точно, умно и как всегда с тонким художественным вкусом выделяет основное, главное в данной сцене, а второстепенное «прячет», погружая в тонко моделированную воздушную, материально осязаемую теневую среду. Благодаря этому высвеченные детали не вырываются из своей среды, составляют единое целое с ней.

Это обстоятельство особенно важно, поскольку монтажная природа кинематографического искусства всегда таит в себе опасность разорванности восприятия при переходе с с плана на план.

●

В предыдущих работах С. Урусевский увлекался многими приемами «тонального изменения кадра»: созданием искусственной «воздушной перспективы» методом задымления («Возвращение Василия Бортникова»), различными оптическими насадками («Кавалер Золотой звезды»). Иногда он терял чувство меры, и его выразительные приемы не соответствовали в стилевом отношении замыслу и манере того или иного режиссера. Даже в предпоследнем интересном фильме «Сорок первый» существовал, как нам кажется, этот порок. Увлечение оператора густыми облаками, на фоне которых развертываются трагические события, хотя и усиливает действие, но в какой-то мере нарушает ощущение безводной пустыни. Как известно, дождь в этих местах — явление редкое, а следовательно, и небо с грозовыми облаками не характерно.

В фильме «Летят журавли» Урусевский, снимая натуру, не ограничил себя одним приемом. Он улавливает большие, сложные изменения во внутренней жизни героев, обстановке действия. Точный выбор состояния погоды и времени дня (по освещенности) при съемке натурных сцен проведен с большой скрупулезностью и художественным чувством. При анализе его работы невольно вспоминаешь слова Александра Петровича Довженко: «Оператор, если он художник, должен увидеть и уловить священное мгновение в природе!»



«ЛЕТЯТ ЖУРАВЛИ»

Оператор остроумно использует новую широкоугольную оптику (объектив *F* : 18 *мм*), которая помогает строить «глубинные» композиции, делает движение на камеру более динамичным, более «острым». Правда, в некоторых кадрах та же широкоугольная оптика (при значительном приближении актеров к камере) из-за неизбежного перспективного искажения несколько окарикатурила лица героев.

●

Советское операторское искусство формировалось на протяжении многих лет. Отдельные художники-операторы прокладывали новые пути, другие, используя их опыт, творчески развивали найденные приемы мастерства. Сегодня мы можем уверенно сказать, что они создали единую советскую школу операторского мастерства.

Перед советской кинематографией стоят большие, увлекательные задачи. Наряду с дальнейшим повышением идейного уровня наших фильмов следует совершенствовать художественную форму произведений. Это возможно только в результате упорных творческих поисков. Работа Сергея Урусевского в фильме «Летят журавли» вновь говорит о том, что у нас предоставлена полная свобода художникам в поисках художественной формы. Наша задача состоит в том, чтобы мы, операторы, пользуясь этой свободой, пролагали новые пути в киноискусстве.

Л. Погожева

ОБРАЗЫ РОМАНА И ОБРАЗЫ ФИЛЬМА

Сестры

Бесконечно трудна, огромна, ответственна задача экранизации литературного произведения, каждый образ которого давно стал дорогим и близким читателям, каждая страница которого известна миру.

Как это сложно—передать не сюжет, нет, но философский смысл, внутренний образ романа-эпопеи Алексея Толстого, решительно, резко сократив роман, перевоплотив его в произведение другого вида искусства.

Как нелегко воплотить в живые пластические образы кино не только образы литературных героев, но и самый дух эпохи, показать на экране панораму великой страны в трудные годы войн и революций.

И если перед нами произведение киноискусства, в котором эти главные задачи решены успешно, если созданные на экране образы героев своим внутренним строем, своей поэтикой отвечают поэтике и художественному строю образов романа, если мысль фильма, раскрываемая в драматических судьбах героев, в изображении народной жизни, правильно передает мысль романа, то перед нами (даже в том случае, когда можно спорить о частностях)—серьезная, большая творческая победа.

Все это относится к фильму «Сестры»—первой части кинотрилогии, поставленной по роману Алексея Толстого «Хождение по мукам». Конечно, сейчас еще не настало время судить о концепции фильма в целом. Сейчас можно о многом только догадываться, только предполагать, в каком направлении будет работать мысль авторов фильма, какой ключ найдут они для того, чтобы показать, как частные человеческие судьбы соединятся с жизнью народной, с изображением гигантской борьбы лучших людей России за революционное преобразование страны.

Перед нами только первая часть трилогии. В ней дана как бы экспозиция эпопеи; эта первая часть—лишь вступление, увертюра к большому симфоническому произведению. Но, как это и полагается, в увертюре, написанной в сдержанном, даже несколько замедленном ритме, уже звучат лейтмотивы всех основных партий. И ясно, что авторы делают главной темой первой части эпопеи изображение страны перед очистительной грозой, раздумье о судьбах интеллигенции.

Особенность первой части трилогии А. Толстого заключается в том, что в ней судьбы основных персонажей показаны вне связи с жизнью народа. Здесь, в этой части, только начало мытарств русской интеллигенции, хождения ее душ по мукам, кончающегсся (согласно древнему апокрифу) восхождением душ «к свету неизреченному».

Отправной пункт трилогии—Петербург зимой 1913—1914 года, с господствующим ощущением тревоги, напряженного ожидания. Интеллигенция в нравственном тупике. Мелкое существование—ни сильных чувств, ни смелых движений.

«Жили расхлябанно, точно с перебитой поясницей, жили ожидая—сегодня случится что-то необыкновенное... где-нибудь... начнется...».

И самое главное—оторванность от общего, от жизни страны и народа.

«Существует какая-то Россия, пашет землю, пасет скот, долбит уголь, ткет, кует, строит; существуют люди, которые заставляют ее все это делать, а мы какие-то третьи...».

В результате—судорожные метания, глупое и вредное озорство, требование отмены всех «предрассудков», отмены добродетели, брака,

---

Автор сценария Б. Чирсков. Постановка Г. Рошаля. Оператор Л. Косматов. Художник И. Шпинель. Композитор Д. Кабалевский. Звукооператор Л. Трахтенберг. «Мосфильм», 1957.



«СЕСТРЫ»

семьи; в искусстве—воспевание смерти и гибели.

Сложное, тяжелое время для русской интеллигенции. Эта тревожная сложность его возникает на экране с первых же кадров. Мощно вступает, исполненная драматизма и мысли, музыка Д. Кабалевского, и мы видим зимний ночной Петербург. Легкие сани мчат по заснеженным улицам Бессонова и Катю. Мрачно, замкнуто лицо поэта. Усталое, грустное, разочарованное лицо у Кати. Диктор говорит знакомые толстовские слова о фантастическом городе Петербурге.

И все это вместе взятое—отлично снятый пейзаж, совсем живые, как бы сошедшие со страниц романа герои, вдохновенные толстовские слова и музыка, сливаясь воедино, создают необходимое настроение, погружая вас в жизнь той эпохи, как если бы вы были ее современником.

По колориту эта первая сцена мне представляется одной из интереснейших сцен фильма.

Самой дорогой темой для А. Толстого было изображение, вернее, раскрытие особого русского характера, размышление об исторических судьбах Родины. Причем чаще всего художник изображает Россию и русского человека в эпохи наиболее конфликтные, эпохи, исполненные драматических столкновений: эпоху Ивана Грозного, эпоху Петра Первого, эпоху революции и гражданской войны, эпоху Великой Отечественной войны.

Толстой восхищался русским человеком. «Русский человек таков, что если поставлена перед ним нравственно высокая задача—именно высоконравственная,—то уж пятиться он и не может,—стыд для него страшнее смерти».

В мрачные предреволюционные годы, когда среди русской интеллигенции господствовал дух разрушения, многие ее представители потеряли свои высокие душевные качества, пошатнулись, и только лучшие из лучших продолжали, часто инстинктивно, стремиться к сохранению нравственной чистоты и благородства помыслов, поступков, самой жизни, чтобы не пасть в раскрытую у ног их бездну.

В романе Алексея Толстого и в фильме, поставленном режиссером Г. Рошалем по сценарию Б. Чирскова, наиболее отчетливым воплощением духа разрушения является поэт Бессонов. Ему особенно близко предчувствие катастрофы. В своих стихах он говорит о ночи, опускающейся над Россией для совершения страшного возмездия. Бессонов обуян бесом уныния, который подсказывает ему стихи о раздвигающемся занавесе трагедии, стихи о народе-богоносце, превратившемся в богоборца. «Россия—падаль»,—проповедует Бессонов,—и «стая воронов на ней на вороньем пиру».

Мрачная фигура Бессонова, в целом интересно решенная актером В. Давыдовым, является в фильме типичным знаком эпохи. Правда, по сравнению с романом создатели фильма несколько упростили образ поэта. Как известно, для Толстого это был отчасти и исторический образ и уж во всяком случае образ трагический. В фильме этого нет, в фильме Бессонов всего лишь собирательный образ поэта-декадента с вывихнутыми мозгами, и только.

Не менее важной чертой, выражающей характер эпохи, является как в романе, так и в фильме картина, висящая в квартире Смоковниковых и изображающая любовь. Катя прозвала ее «Современная Венера».

Толстой описывает картину так: «Нарисована была голая женщина гнойно-красного цвета, точно с содранной кожей. Рот—сбоку, носа не было совсем, вместо него—треугольная дырка, голова—квадратная, и к ней приклеена тряпка, настоящая материя. Ноги, как поленья на шарнирах. В руке—цветок. Остальные подробности ужасны».

Эта картина есть и в фильме. Даже показанная в несколько смягченном виде по сравнению с описанием А. Толстого, картина с наглядной убедительностью выражает современное героям романа искаженное представление о красоте и любви.

Стихи Бессонова, сам он, нелепая грубая картина, обитатели знаменитой телегинской квартиры—«станции по борьбе с бытом»—все это глупое и грубое кривлянье, выражающее растерянность и страх перед жизнью, совершенно справедливо показано в фильме по контрасту с подлинной жизнью, русской прекрасной природой, настоящими людьми, показано как нечто не настоящее, болезненное, наносное, чуждое простому русскому человеку, отличающемуся прежде всего нравственной чистотой.

В этом нелепом, уродливом мире отлично чувствует себя только такой мещанин, краснобай и пошляк, как Смоковников. Его фигура сознательно поставлена авторами первой части трилогии в центр повествования. Смоковников наиболее полно выражает прикрытую либеральной болтовней и потому особенно вредную реакционную идеологию эпохи кануна революции.

Если все отличающиеся чуткой совестью герои романа и фильма не столько живут, сколько мучаются, то Смоковников существует отлично: он ест, пьет, развлекается, чувствуя себя весьма удобно в обстановке, попахивающей гнильцой и тлением.

Артист Н. Шарлахов великолепно раскрывает сущность Смоковникова. Он проводит всю роль где-то на грани между бытовой характеристикой героя и сатирической заостренностью его образа. Сцена на пляже и эпизод гибели Смоковникова с наибольшей силой раскрывают сущность образа. Смоковников в трактовке актера и режиссера, так же как и Бессонов, становится поистине собирательной фигурой. Вот за таких смоковниковых, за то, чтобы они могли спокойно есть, пить, наслаждаться, развратничать, за их благополучие должен был народ проливать кровь на войне, должна была быть задушена революция.

Но лишь во второй части трилогии А. Толстой даст Рощину, да и другим героям, увидеть простую, «как апельсин», правду белой войны, понять, что она ведется за благополучие сытых! С отвращением будет смотреть Рощин на оживших после вступления белой армии обитателей бельэтажей и особняков в Ростове,



«СЕСТРЫ»

на толпу спекулянтов, чиновников, содержателей игорных домов, меняльных лавок, шашлычных... В Екатеринославе Рощин едва подавит в себе желание полить керосином и сжечь «всю эту сволочь». В первой серии именно Смоковников—этот сытый, круглый и на вид добродушный человек—олицетворяет собой торжествующую и живучую пошлость. Он—совершенно толстовская и одновременно исторически точная фигура, закономерно поставленная в первой серии фильма в центр повествования.

Примеров глубокого проникновения постановщиками фильма в сущность идей и образов романа можно привести еще немало.

Так в подлинно толстовских интонациях решена в фильме сцена посещения Дашей «великолепного кощунства». Вот она, до крайности молоденькая, чистая, изящная, прямая и откровенная, появляется среди нелепых модных поэтов. С недоумением слушает Даша заявление Елизаветы Киевны о том, что она «никто, ничтожество, бездарна и порочна...» Своим безошибочным женским инстинктом Даша сразу угадывает, что среди всего этого ненастоящего мира настоящим и хорошим является только Телегин. И милый, застенчивый Иван Ильич тоже сразу же понял, смущаясь от нелепости самого присутствия Даши на «кощунствах», что среди всего этого марио-

неточного, чадного царства она одна—настоящее, недосягаемо прекрасное существо.

В этой сцене актриса Н. Веселовская играет просто и хорошо. Поставленная умелой рукой режиссера в контрастную среду, Даша в этой первой сцене раскрывает многие присущие ей черты характера—и прежде всего строгость к себе и к другим, стремление к правде, более того—неистовую жажду правды: личной правды, женской правды, человеческой правды, абсолютной правды.

Милая внешность, детские интонации... Да, в этой первой сцене перед нами толстовская Даша. Любимый образ, создавая который, писатель думал о Наташе Ростовой.

Однако Даша это не только правдивость, строгость, детскость и чистота. В дальнейшем движении сюжета романа ее образ усложняется, становится противоречивым, претерпевает серьезную эволюцию. В первой серии фильма этого еще нет. И одноплановость созданного образа, очаровавшего в первых сценах, начинает настораживать, вызывает тревогу. Хватит ли у актрисы внутренних сил и мастерства, чтобы показать Дашу на перепутье сложных дорог? Сумеет ли она передать свойство Даши «все усложнять», являющееся результатом богатства ее внутренних переживаний, порывистости, беспокойной эмоциональности, противоречивости ее чувств и мыслей?

Очень хорошо проводит актриса трудную сцену объяснения с Катей, от которой Даша требует, чтобы та сказала мужу об измене. Девичья угловатость, детская прямолинейность, какая-то несгибаемость—это верно увиденные черты характера Даши.

Вписанная в очаровательный пейзаж Волги, удивительно поэтически снятый оператором Л. Косматовым, Даша хороша и в сцене на пароходе. Здесь к прежним чертам ее облика добавляется мягкая женственность, появившаяся вместе с влюбленностью. Но далее, за вычетом в целом очень интересной сцены в госпитале, Даша всюду одинакова. Она мила и еще раз мила, но в этом ее милом облике нет ясно очерченного движения, развития, не чувствуется нарастания противоречий, еще не начат ею путь по мукам. Дашина душа в фильме, пожалуй, слишком долго спит в неведении об окружающем мире, замкнута в девичьи свои переживания.

Как отправной пункт трактовки образа, это приемлемо, но только как отправной. Задерживаться здесь нельзя. Молодой актрисе предстоит еще большой и очень серьезный труд, чтобы во второй и третьей сериях картины стало понятным, как, в результате каких внешних обстоятельств и внутренних свойств сложного Дашиного характера совершится перелом в ее сознании, как, выбравшись из болота, она поймет, что подлинная, народная Россия не с савинковскими террористами и анархистами, а с Лениным.

Вторая серия, которую мы видели еще в незаконченном виде, начинается, в соответствии с романом, сценой встречи Телегина и Рублева, а затем сценой Телегина и Даши, той сценой, где она произносит свое: «Разлюбила, прости...»

И вот, достаточно ли Веселовская подготовила в первой серии то, что должна сыграть во второй и третьей? Будет ли соблюдена необходимая логика в развитии этого образа, сумеет ли актриса убедить зрителя в неизбежности, в необходимости расставания Даши и Телегина? Нам представляется, что здесь возможен скачок, ибо в последних эпизодах первой серии Даша показана только в сфере личной, только в любви ее к Телегину, что несколько упрощает ее образ.

Известной тенденцией к упрощению отмечен в фильме и образ Ивана Ильича Телегина. Того самого милого Ивана Ильича, о котором Толстой писал, что это был искренний, честный и мужественный характер: «Долг, преданная любовь и самокритика. Честнейший служака и добрейший парень».

В первой серии фильма его образу, так же как и образу Даши, не хватает гибкости и богатства оттенков. Это идет от исполнителя роли—актера Медведева, который несколько однотонен, и от драматургии. Сценарий первой серии написан так, что Телегину отведено в нем мало места, я бы сказала, слишком мало места, чтобы герой мог раскрыть свой образ не только в поступках, но и в мыслях и переживаниях. А между тем первая часть романа дает очень много материала именно для того, чтобы показать Ивана Ильича не только действующим в предложенных ему обстоятельствах, но и много размышляющим, предающимся «самокритике». Нам кажется также, что для полноты обрисовки образа Ивана Ильича очень важно было бы полнее показать жизнь России тех лет. Жестче, суровее, подробнее показать войну, плен, побег из плена, не опускать таких немаловажных героев второго плана, как Сапожков, Жадов, а главное—значительно ярче сделать образ Рублева.



«СЕСТРЫ»

Возможно, что следовало начать линию Рублева значительно раньше, чем она начата в фильме, не перенося рассказ о взаимоотношениях Рублева и Телегина целиком во вторую серию.

Отличной массовой сцене забастовки, где Телегин как бы получает первое боевое крещение, могла бы предшествовать сцена собственно на заводе, сцена с Рублевым, которую следовало бы построить на основе многочисленных указаний А. Толстого на встречи Рублева и Телегина, их беседы и т. д.

Однако высказанные по поводу образа Телегина соображения об упрощении не следует понимать так, что образ этот в первой серии фильма совсем не удался. Нам кажется, что в целом он трактован по мысли верно, но вызывает опасение, насколько полно, глубоко, логично будет в дальнейшем показана эволюция этого героя, его путь «домой». Перед авторами фильма и перед актером нелегкая задача—в отдельных разрозненных эпизодах показать путь обыкновенного человека, простого русского инженера, сначала попытавшегося замкнуться в собственном личном счастье, но затем понявшего, что путь к счастью лежит через борьбу. И очень бы хотелось снять с образа Ивана Ильича ненужную, не идущую ему приторную красивость.

Поистине самым тонким, многоплановым, обаятельным получился в фильме образ Екатерины Дмитриевны Смоковниковой. С удивительной точностью, талантливо передает Руфина Нифонтова все, что составляет особую прелесть образа Кати: ее женское очарование, ее растерянность перед лицом сложной жизни, ее тоску, непонимание всего происходящего.



«СЕСТРЫ»

Бесконечно далека Катя от окружающей ее жизни, как в футляр замкнута она от действительности в стенах своей модной квартиры.

«Была империя, механизм ее работал понятно и отчетливо. Мужик пахал, углекоп ломал уголь, фабрики изготовляли дешевые и хорошие товары, купцы бойко торговали, чиновники работали, как часовые колесики. Наверху кто-то от всего этого получал роскошные блага жизни. Поговаривали, что такой строй несправедлив. Но что же поделаешь, так бог устроил». В этом мире Катя ощущает себя маленьким, бесполезным домашним животным. Она ни в чем не находит радости. Даже любовь для нее заключает в себе всего лишь немножко отвращения и немножко отчаяния. Продуманно лепит Нифонтова образ Кати, и за каждым поступком, каждым движением актрисы мы ощущаем второй план. Даже эпизодичность, свойственная сценарию фильма, особенно в его второй половине, не помешала логике развития этого образа, и нам понятен переход от светской женщины, «чистящей перышки» перед зеркалом, к маленькому, жалкому, растерянному существу, вдруг решающему убить себя после смерти давно нелюбимого мужа.

Отлично передано актрисой и ощущение возрождения к жизни, душевного обновления, которое находит она в своей любви к Рощину. Толстой говорит о том, что Катю спасла от смерти простая «бабья любовь», что она, окрыленная этой любовью, перестала ощущать себя маленьким, ничтожным и слабым существом.

Во второй и третьей сериях фильма у Нифонтовой труднейшая задача—она должна показать, как, закружившись в водовороте сложнейших событий, через ошибки, разочарования, однако всюду стараясь оставаться честной перед самой собой, придет Катя к сча-

стью, обретет его в служении народу, в обновленной, очищенной любви своей к Рощину.

Насколько позволяют судить о фильме в целом виденные нами сцены, вторая серия фильма, отражающая бурный 18-й год, по своему характеру, изобразительному решению, темпу будет резко отличаться от первой серии. Здесь события быстро сменяют друг друга. Россия показана поставленной на колеса, вздыбленной. От прежнего мещанского уюта, спокойствия буржуазных квартир нет и следа. И в этом вихре, водовороте, стремительном беге событий человеку нужно научиться находить быстрые и верные решения, ибо раздумывать некогда. Это трудно, и особенно трудно для Кати, не умеющей разбираться в событиях и людях. И вот она в избе Красильникова, в плену у Махно... Но где-то, в самой глубине памяти, сохраняются выслушанные ею в поезде слова немецкого ландштурмиста о том, что впереди, через кровь, голод, смерть, насилие лежит путь к голубому городу, где все найдут наконец счастье...

Руфина Нифонтова сыграла всего три роли в кино. Но уже эти первые роли молодой актрисы свидетельствуют о том, что она умеет жить в образе, слиться с ним, жить чувствами, мыслями, переживаниями своих героинь.

Вадим Петрович Рощин будет главным героем второй и третьей серий фильма. Именно там, очутившись в армии Корнилова, уверенный поначалу в том, что это и есть последний бродячий клочок России, которую он оплакивал, начнет Рощин свой труднейший путь к «свету неизреченному».

В первой серии—в «Сестрах» дана только экспозиция образа Рощина и совершенно правильно, в соответствии с романом, подчеркнута главная тема этого образа—трагическое непонимание того, что революция является началом нового исторического этапа в жизни народа; искренняя любовь к Родине; ошибочное представление о ее путях.

У актера Н. Гриценко еще впереди изображение труднейшего, исполненного ошибок пути Рощина к революции, народу, впереди—изображение величайших противоречий в психологии героя.

Жаль только, что актер не использует в своей трактовке образа Рощина уже в первой серии такой интересной краски, подсказанной Толстым, как сходство Рощина с Андреем Болконским.

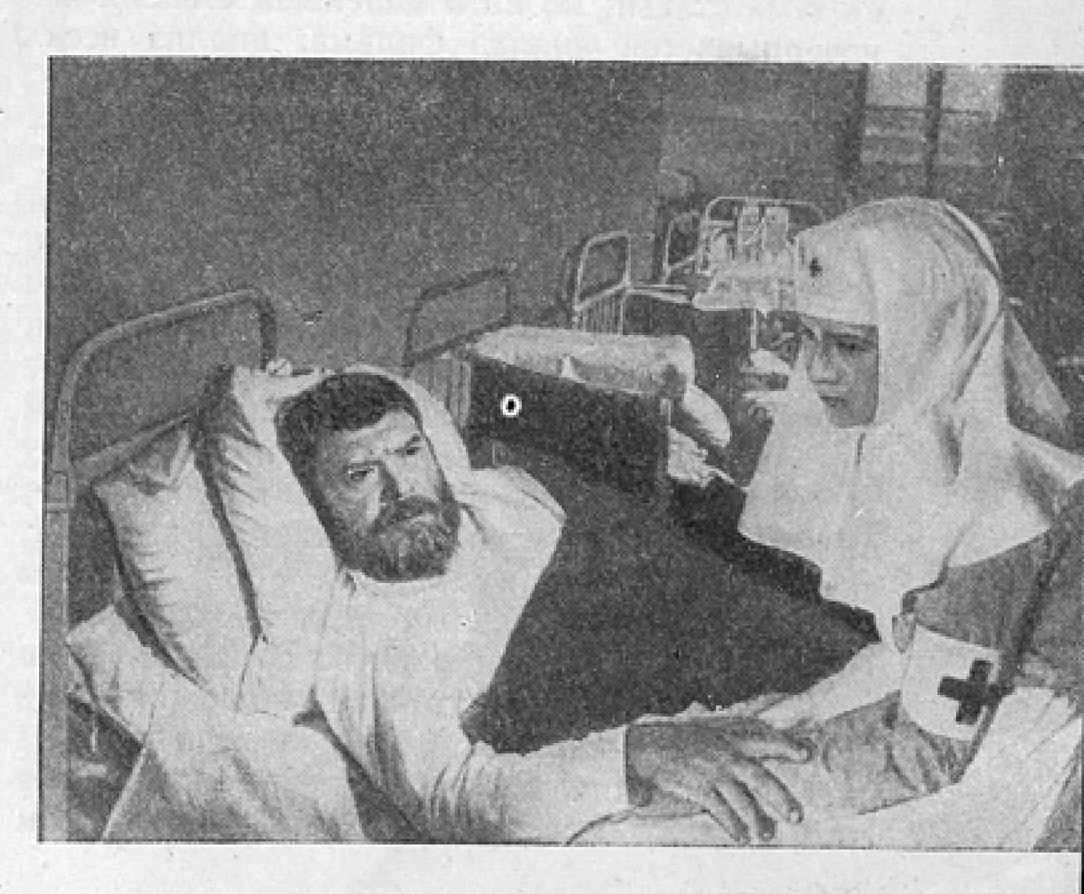
В юности Рощин гордился сходством с Андреем Болконским, он всегда уходил от всего сомнительного и нечистого, был уверен в своей безупречности. Эта найденная Толстым краска дала бы возможность очень остро сыграть эпизод, когда Рощин приходит в Екатеринославе к мысли о самоубийстве, называет себя подлецом, негодяем, контрреволюционером.

Таковы основные образы фильма. Ну что же, в чем-то потерпев ущерб, они все же в своей основе отвечают образам романа. Они прочтены сценаристом, режиссером, актерами, оператором интересно и в целом верно, они даны в широкой, многосторонней их связи с жизнью, даны внутри эпохи, как ее порождение, они исторически достоверны, на них нет и тени модернизации.

Для Толстого его герои были его современниками, для нас—это люди прошлого, но нам понятны их переживания, в которых есть и то, что принадлежит уже только прошлому, и то, что близко к современности. Нам понятно и близко убеждение, к которому пришли герои Толстого в конце трилогии, убеждение в том, что мир будет перестроен для добра, что Россией рожден человек, потребовавший права всем людям стать людьми. Путь, пройденный героями Толстого, поучителен и интересен новым людям.

До сих пор мы говорили о том, что составляет существо, душу, смысл произведения—об образах его героев, о раскрытии средствами киноискусства идейного содержания романа

«СЕСТРЫ»





«СЕСТРЫ»

А. Толстого. Этим, может быть, исчерпывается тема статьи, но ни в малейшей степени не исчерпывается анализ фильма, анализ всех его компонентов. Мне представляется целесообразным подробно, в статьях специальных рассмотреть все отдельные стороны фильма, его изобразительное, операторское решение, его музыку, его драматургию, режиссуру.

Здесь же, в этой статье, я бы хотела ограничиться лишь несколькими замечаниями об изобразительном решении фильма в целом, предоставляя специалистам в этой области писать об этой стороне более подробно.

Это решение, подчиненное авторскому замыслу, прежде всего отличается высокой профессиональной культурой.

Во всех своих главных частях—это умная, серьезная, добротная работа. Выше мы уже писали о прекрасно снятой оператором Л. Косматовым первой сцене, о чудесных, исполненных настроения волжских пейзажах. Добавим к числу бесспорных достижений фильма еще и отличные крупные планы портретов героев. Вспомним, что еще совсем недавно шли споры, возможно ли использование крупного плана на широком экране. Находилось много убежденных теоретиков, считавших невозможным появление крупного плана на широком экране. Работы операторов А. Москвина в фильме «Дон-Кихот» и Л. Косматова в фильме «Сестры» полностью опровергли утверждения скептиков. Более того, может быть, самым впечатляющим моментом в фильме «Сестры» и являются портреты актеров, снятые крупным планом.

И вместе с тем, отдавая должное всему тому хорошему, что доминирует в фильме «Сестры», хочется сделать ряд критических замечаний. Есть ненужная иллюстративность в сценарном решении ряда эпизодов. Неудачными, поспешными являются сцены, которые рассказывают о войне, о плене, о побеге Телегина из плена. Мешает отсутствие необходимой тонкости, психологической нюансировки в

актерском исполнении ролей Телегина и Даши. Красочность, колоритность сцен иной раз перерастает в ненужную нарядность, пестроту. Хотелось бы более смелого освоения второго плана, глубины кадра, большей смелости в мизансценировании. Некоторые сцены отличаются статичностью решения. Все это, бесспорно, досадные просчеты хорошего фильма.

Но если мы попробуем снова вернуться к произведению в целом, то вновь возникнет в душе ощущение серьезного успеха, с которым мы уходили после первого просмотра фильма.

Вслушиваясь в мнения зрителей, которые с огромным удовлетворением встретили появление на экране первой серии фильма, сравнивая фильм с романом, нельзя не убедиться в том, что Г. Рошалем в целом талантливо, глубоко и серьезно прочтено одно из труднейших и вместе с тем величайших произведений советской литературы.

●

Во все времена развития киноискуства экранизация классики и литературных произведений современных писателей занимает значительное место в репертуаре кино.

Бессмертные классические произведения заключают в себе целый мир высоких чувств, живых наблюдений и философских размышлений над быстротекущей жизнью. Эти произведения всегда являются неисчерпаемым источником познания, вызывают глубокое волнение и творческую радость при соприкосновении с ними.

Давно миновали годы левацкого пренебрежения к старой культуре, и советские художники научились бережно, по-хозяйски, с вниманием и любовью воскрешать на экране классические литературные образы.

В историю экранизации литературных произведений, историю, которая насчитывает много великолепных удач и, увы, немало поражений, год 1957 войдет как год бесспорно знаменательный. В этом году была осуществлена экранизация двух гениальных творений советских писателей— шолоховского «Тихого Дона» и эпопеи А. Толстого «Хождение по мукам». И это обращение к классическим произведениям нашей литературы обогатило советское киноискусство.

М. Сокольский

КРЫЛЬЯ МУЗЫКИ

Приходится начинать с маленькой музыкантской претензии. Давным-давно прошла пора, когда в оперном театре чуть ли не признаком хорошего тона считалось, опаздывая к началу спектакля, «на увертюре» бродить по затемненному залу в поисках своего места, громко переговариваясь со знакомыми. Как ни странно, эта «традиция», правда, в весьма модернизированном виде, перекочевала в наше время в кино. Вошло в обычай до начала действия, под оркестровую увертюру сообщать зрителям необходимые сведения обо всех участниках фильма, в том числе и о композиторе—авторе увертюры, которую, однако, никто не слушает: зрители с напряженным вниманием вчитываются в быстро сменяющиеся титры, чтобы запомнить исполнителей ролей. Тут им не до музыки. Так увертюра зачастую вовсе пропадает для публики. Для некоторых фильмов этот урон особенно ощутим и досаден. Например, для «Сестер». Фильм начинается увертюрой Д. Кабалевского. Да, да,—я не оговорился—фильм «Сестры» н а ч и н а е т с я с того момента, когда раздаются первые звуки музыки.

Увертюра вводит нас в атмосферу картины и несет немаловажную драматургическую функцию. Энергичный, летящий, светлый мотив увертюры очень характерен для композитора. Можно сказать, что он «типично кабалевский». Такого стиля и такого содержания

музыкальные темы-образы очень любимы композитором. В различных вариантах их можно найти во многих его произведениях. Причем образы эти ассоциируются обычно с образами революции. Неудивительно, что именно такая музыкальная тема зачинает и новый фильм Г. Рошаля.

Чудная увертюра! Так радостно и вольно дышится на этой музыке, так стремителен ее бег, так пластична и красива ее гордая мелодия!

В фильме соседствуют, сплетаются, «борются» две сюжетные, тематические линии. Их можно кратко назвать: «судьбы народные—судьбы человеческие». Судьбы эти определяются Великой Революцией. Увертюра Кабалевского поднимает тему революции, как главенствующую и ведущую в фильме. Поэтому так важна она в картине. Жаль, что внимание зрителя отвлекается от нее.

Летящая мелодия, «спускаясь на землю», вклинивается в самый сюжет начинающейся драмы.

Вспомните, сейчас же вслед за ангелом на Исаакиевском соборе и фигурой Медного всадника на экране возникает петербургский лихач. Катя с Бессоновым едут на санках. О, сколько далеких и милых воспоминаний и поэтических видений связано с этим, навсегда ушедшим от нас, столичных жителей, видом городского транспорта! Пьянящий морозный воздух, снежок, бьющий в лицо, молодая влюбленная пара, целующаяся на ветру... Какой эффектный материал для вставной киноновеллы, какие соблазны для постановщика, художника, оператора! Но драматический подтекст этой сцены требует иного. И музыка помогает режиссеру сбить самодовлеющую красивость «санного» эпизода, раскрыть его истинный смысл. Рядом, в сопоставлении со стремительно несущейся вперед и освещенной солнцем музыкой увертюры санки выглядят бытово-прозаичными, полозья их движутся тяжело и даже как бы лениво. И не только Катя с Бессоновым пребывают в сомнамбулическом полусне, но минутами кажется, что и извозчик и даже его лошадь исходят в какой-то декадентской истоме!..

Так, одной небольшой перебивкой ритма, сопряжением двух движений выявляется смысл происходящего и завязывается один из узлов конфликта фильма.

В фильме много хорошей музыки. Причем это не просто красивая, выразительная музыка, но музыка, если можно так выразиться, хорошо поставленная, музыка на своем месте. Для драматургии фильма это весьма важно.

Можно было бы перечислить ряд удачных музыкальных номеров в партитуре фильма «Сестры».

Какая поэтичная «Весна» расцветает в оркестре! Прекрасен народный хор на ночном волжском берегу. Такая в нем проникновенная печаль и строгая эпическая простота... С большим настроением сняты в фильме пейзажи. Несказанную прелесть русской природы, ее звенящую тишину словно слышишь в музыке Кабалевского. Но опять же не в этом только дело. Вырвавшаяся из душного омута дома Смоковниковых, совсем было чуть не потерявшаяся Даша «выздоравливает», обретает свой покой на волжском приволье, среди простых русских людей, в нежданной пароходной встрече с Телегиным. И врачуют раны Дашиного сердца, прогоняют смятенность из ее души не только чистый речной озон, не только величавая, спокойная красота молчаливых берегов, то облитых луной, то нежащихся под теплыми лучами просыпающегося солнца, но и простая, непритязательная народная песня—высокое и подлинное искусство, которое в фильме противостоит смрадной, упадочнической «поэзии» петербургских буржуазных салонов. Так, музыка в «Сестрах» не просто иллюстрирует, не только окутывает кадр звучащей атмосферой, но и борется за идею всего произведения. И таких кусков музыки в «Сестрах» большинство. Отметим еще драматически выразительную музыку ряда массовых сцен—в особенности сцены демонстрации женщин,—по биению ритма близкую музыке увертюры; еще пронзительную музыку эпизода у памятника Пушкина; совсем по-мусоргски терпко звучит голос нищенки, поющей во дворе «Разлуку» (странно только, что на нее больше реагирует не разлученная с Телегиным Даша, а Катя). Можно отметить и многие другие удачи.

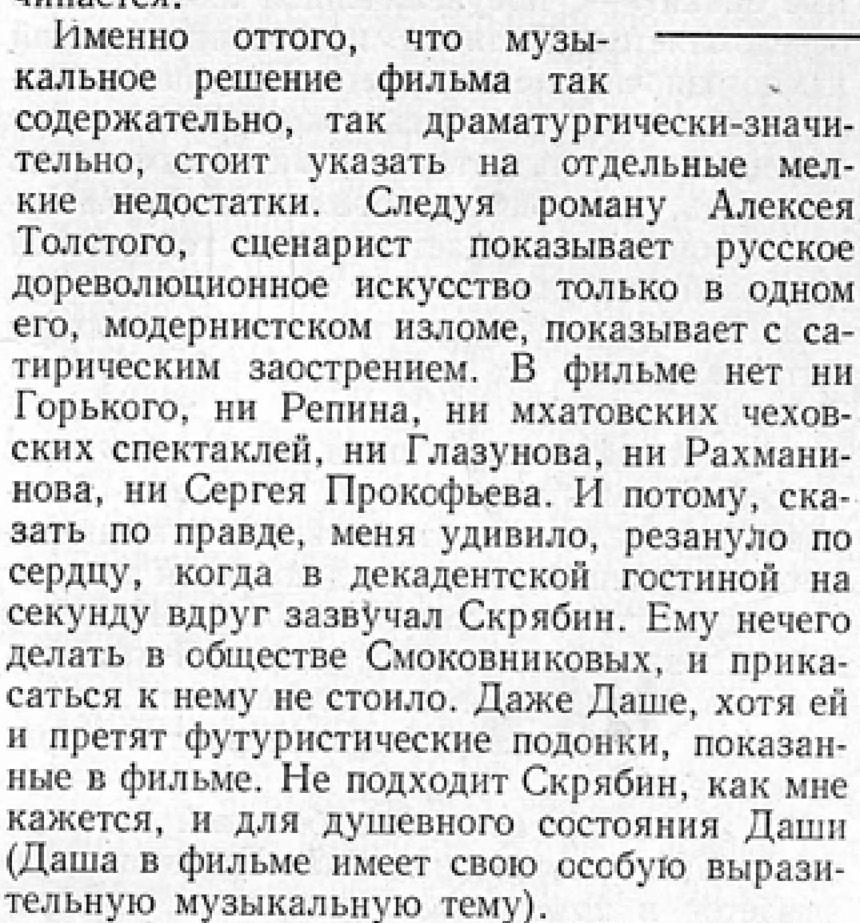
●

В эпилоге картины вновь звучит тема увертюры. Так увертюра и финал обрамляют фильм. Они уравновешивают его форму: как кариатиды, они поддерживают и вместе с тем как бы «приподымают» потолок фильма. Однако в финале дается отнюдь не просто буквальное повторение увертюры. Та же мелодия звучит ликующе громогласно, победоносно. Причем—и это любопытнейшая особенность «Сестер»—

драматическая кульминация всего фильма как бы перенесена на этот оркестровый заключительный отыгрыш. Чисто музыкальная концовка несет большую смысловую нагрузку: не в идейных метаниях и страданиях Рощина, не в счастливо обретенной семейной гармонии Даши и Телегина—главное содержание фильма. Образ отряда революционных матросов, идущего по набережной Невы, и звучащую в оркестре тему побеждающей революции—вот что унесет в своей памяти зритель-слушатель «Сестер»! Так режиссер и композитор «подводят итоги» фильма и вместе с тем как бы перебрасывают мосток в будущее: «Продолжение следует!» Великая революция ведь только начинается.



«СЕСТРЫ»



Именно оттого, что музыкальное решение фильма так содержательно, так драматургически-значительно, стоит указать на отдельные мелкие недостатки. Следуя роману Алексея Толстого, сценарист показывает русское дореволюционное искусство только в одном его, модернистском изломе, показывает с сатирическим заострением. В фильме нет ни Горького, ни Репина, ни мхатовских чеховских спектаклей, ни Глазунова, ни Рахманинова, ни Сергея Прокофьева. И потому, сказать по правде, меня удивило, резануло по сердцу, когда в декадентской гостиной на секунду вдруг зазвучал Скрябин. Ему нечего делать в обществе Смоковниковых, и прикасаться к нему не стоило. Даже Даше, хотя ей и претят футуристические подонки, показанные в фильме. Не подходит Скрябин, как мне кажется, и для душевного состояния Даши (Даша в фильме имеет свою особую выразительную музыкальную тему).

●

В фильме много музыки, и это хорошо. Но в двух эпизодах музыка кажется излишней—в сцене боя (народная песня) и в бараке для военнопленных. Мужской хор вносит совсем неподходящую «оперность» в эти суровые сцены.

В целом же работа Кабалевского в фильме «Сестры» весьма удачна. Мы имеем в виду не только сочинение музыки, но и озвучание картины. Кабалевский выступает в фильме также и в качестве дирижера—симфонический оркестр Главного управления по производству фильмов играет под его руководством слаженно, выразительно и музыкально.

●

«Сестры» лишний раз свидетельствуют о том, какую огромную роль может (и должна!) играть музыка в кинокартине, как важен (хотя и редко осуществляется на практике) подлинный творческий контакт между постановщиком и композитором; для этого прежде всего нужно, чтобы кинорежиссер был музыкален (не просто «любил музыку», а чуял ее художнически и нуждался в ней творчески), а композитор обладал подлинным даром драматургическим.

Большую роль играет также и долголетний опыт совместной работы в кино. Эти условия наличествовали и были счастливо соблюдены при создании фильма «Сестры»—поэтому и результаты оказались столь полноценными: музыка дала фильму свои крылья!

Леонид Козлов

К ЧЕМУ СТРЕМИЛСЯ ХУДОЖНИК?

Рождение Седьмой—«Ленинградской»—симфонии Дмитрия Шостаковича навсегда запечатлелось в духовной истории нашего народа. Произведение искусства вошло в происходящую на земле борьбу с такой силой, приобрело такие могучие жизненные связи, что само стало достойной темой для новых художественных произведений.

Узнав о том, что творческий коллектив под руководством сценариста и режиссера Захара Аграненко снимает фильм «Ленинградская симфония», мы с надеждой ожидали выхода этой картины на экраны.

А посмотрев картину, мы испытываем смешанные чувства: волнения—потому что мы уносим в себе отзвук огромной, величественной темы, и глубокого сожаления—потому что это был всего лишь отзвук.

●

С первых кадров фильма зрителю передается суровое дыхание изображенного в фильме времени. Напряженно-безмолвная белая ночь; к осажденному Ленинграду приближается самолет с грузом консервированной крови. Затем мы видим город. Утро. Израненный трамвай везет нас вместе с героем фильма по безлюдным улицам. Заколоченные окна. Огороды, появившиеся в городе этой весной. Тишина, прерываемая разрывами снарядов. Все эти приметы ленинградского 1942 года воспроизведены автором фильма с большой точностью и сняты оператором Э. Гулидовым в строгой, почти аскетической манере. Впрочем, и весь фильм отличается стремлением к предельной достоверности и точности в изображении среды. Эта подлинность внешнего побуждает надеяться и на правду внутреннюю.

Но очень скоро мы улавливаем какие-то неверные нотки... Происходит это, как только прибывший в Ленинград майор Поляков (Н. Крючков) встречается и беседует с ленинградцами. На экране появляется пожилая, старомодно одетая дама с гордой осанкой, в нарукавной повязке с буквами «ДД». «Поддаются ли расшифровке эти таинственные знаки?»—с преувеличенной любезностью осведомляется Поляков и слышит строгий и многозначительный ответ: «Поддаются—дежурный дворник». Очень жаль, но в этот момент в зале слышится смешок. И начинаешь понимать, что́ именно произошло. Впечатление нарочитости создается именно той ложной многозначительностью, той обстоятельностью, с какой автор «обыгрывает» детали блокадного быта, взятые с их чисто внешней стороны. Так или иначе, но именно в н е ш н е е выступает на первый план, сосредоточивая на себе внимание и автора, и майора Полякова, и зрителя. Несоответствие облика интеллигентной ленинградки ее должности придает эпизоду оттенок эксцентричности. И, хотя дама с повязкой полна непримиримой жертвенной суровости, суровая настроенность произведения, начавшая было передаваться зрителю, теряется.

То же самое, но в еще большей степени, происходит, когда раненый Поляков оказывается в номере-люкс гостиницы, превращенной в госпиталь. Тут уже идет открытая игра на несоответствиях: госпиталь—и будуарная роскошь, скупой блокадный рацион и метрдотель, переводящий «манную кашу» на изысканный язык меню... Повадка метрдотеля усиливает впечатление занятной игры.

Смешок в зале был еще более явствен, когда майор Поляков произнес на операционном столе длинную автобиографическую тираду. Борьба с болью, которая в таком слу-

---

Сценарий и постановка Захара Аграненко. Оператор Э. Гулидов. Художник Д. Виницкий. Композитор В. Баснер. Звукооператор В. Киршенбаум. «Мосфильм», 1957.

чае только и может оправдать внешне веселое многословие волевого человека, не давала о себе знать. Осталась наигранная веселость, или, как говорит метрдотель,—«юмо́р».

Но вот на экране разрывается один снаряд, другой, третий. Рушится стена дома. Снова и снова взрыв. Ведь мы в осажденном Ленинграде! Правда, в Ленинграде в те дни нередко стояла тишина—о ней хорошо писала Вера Инбер. Эта тишина была мертвящей, не менее грозной, чем разрывы снарядов, и концерт Шостаковича помогал разбить эту тишину... Показать смертельную опасность с помощью взрывов сравнительно легко. Воссоздать грозную тишину—намного труднее, но это и есть подлинно художественная задача. Она оказывается неразрешимой, если художник останавливается перед внешностью явлений, не проникая в их душу.

Ленинградские дети спят одетыми. Они рисуют отцов, природу и Невский проспект в праздничные мирные дни. Эти детали красноречивы. Но в фильме гораздо больше говорит девушка-воспитательница, подробно поясняющая зрителю, почему дети спят одетыми и что именно они рисуют. Можно использовать детали с тем, чтобы идти глубже, к существу образа. Автор фильма подводит нас к детали, как к цели изображения. Поэтому изображение теряет глубину драматизма: деталь, открываемая нам столь многозначительно, перестает быть ключом к художественному целому.

Конечно, автор этого не хотел—но именно внешность вещей, людей, времени стала в этом фильме главным. То, что изображено с наибольшим тщанием, чему действующие лица посвящают свои разговоры: разбитый трамвай, огороды на площадях, госпиталь в гостинице, автомобильные фары над операционным столом, филичевый табак, маскировочные сети, камуфлированные «эмки»,—все это, взятое само по себе, есть только поверхность темы. Но ведь только «жизнь человеческого духа» оправдывает появление на свет нового художественного произведения. В фильме есть момент, когда эта нераскрытая внутренняя правда образов темы мстит за себя. Реставрация внешних примет, проведенная режиссером так настойчиво, вдруг предстает как бесцельная, когда на экране возникает действительность ленинградской блокады, снятая оператором-хроникером. Искусство игрового фильма вдруг оказалось лишенным всех своих преимуществ перед лицом хроники. Перед нами время, переданное с несравненной и недостижимой для игрового фильма подлинностью. Но, кроме того, в этих почти примитивных кадрах мы чувствуем высокую историческую трагедию. И мы переживаем настоящее чувство трудной победы, когда видим маленькие, невзрачные, до предела нагруженные грузовики, которые торопливо идут через тающие льды ладожской «дороги жизни».

●

Через все частные неудачи фильма «Ленинградская симфония» проходит один общий недостаток, который можно определить как отсутствие «сверхзадачи».

Исполнение Седьмой симфонии, ради которого что-то делают все действующие лица, оказывается лишь формальной целью действия. Эта цель не определяет развитие взаимоотношений, не ведет к раскрытию человеческих характеров. Подготовка к концерту служит лишь поводом и фоном для видимых нами встреч персонажей. На этом фоне развертывается совершенно новая драматургическая конструкция. Драматургия фильма раздваивается.

Поляков везет партитуру симфонии в Дом радио. Это цель его поездки в город. А подробности поездки не имеют прямого отношения к ее цели. Это—встречи и разговоры Полякова с девушкой-кондуктором, с «дежурным дворником». Доставив наконец партитуру, раненый Поляков оказывается в госпитале. Здесь происходит его беседа с метрдотелем (это—не более чем интермедия). С фронта начинают прибывать музыканты. Альтист Ромашкин навещает семью своего командира и доставляет его осиротевшего ребенка в госпиталь, где находится Поляков. Скрипач Волков, прибыв в Ленинград, начинает разыскивать любимую девушку. Одновременно муж сотрудницы Дома радио Орловой переходит линию фронта, чтобы доставить в Ленинград партизанский обоз с хлебом. Так завязываются три новые сюжетные линии, к подготовке концерта непосредственного отношения не имеющие.

Они теснят одна другую. Отсюда эпизодичность и иллюстративность фильма. Это особенно относится к рассказу о борьбе за хлеб: всего лишь три отдельных эпизода, хотя и очень выразительно снятых. Играющий Орлова талантливый актер С. Курилов получил здесь от автора слишком скупой материал для образа.

Создавая в фильме все новые и новые сюжетные линии, автор все меньше заботится о внут-



«ЛЕНИНГРАДСКАЯ СИМФОНИЯ»

ренней логике характеров, о психологической правде образов. Это прежде всего относится к истории спасения ребенка. Автор с такой безмерной настойчивостью «утепляет» своих героев—Ромашкина и Полякова, что благородство их отношения к осиротевшему мальчику теряет то мужественное целомудрие, которое здесь так необходимо.

То скомканность действия, то психологическая расплывчатость мешают образам Полякова, Ромашкина, Волкова выразительно и ярко воплотить героический и гуманистический дух Ленинграда, к чему, бесспорно, стремился автор. Манера повествования неизменно остается хроникальной, очерковой, обыденной—а это мешает прозвучать Ленинградской симфонии, симфонии о ленинградцах. Слишком для этого пассивна художественная форма фильма. Поставив одну под другой четыре прозаические строки, мы еще не получим стихотворной строфы.

Отсутствие «сверхзадачи» особенно ясно проявляется в диалоге действующих лиц, который часто представляет собой по сути авторский текст, разделенный между персонажами и лишенный исходящего от них «внутреннего жеста». Кажется, что произносится хорошо выученный урок. Таковы реплики Ромашкина в госпитале, разговор Нины с Поляковым в начале картины, диалог Ромашкина и воспитательницы детского сада, слова Орловой в ее разговоре с мужем о войне и осаде города... Объяснительное, дикторское значение этих реплик гораздо больше их психологического значения, внутренние мотивы заглушены авторской установкой. Актеры информируют. Им трудно играть, так как у них нет «сверхзадачи».

Правда, временами характер диалога меняется. Он становится непринужденно-бытовым, слегка «недоговоренным», звучит естественнее. Это производит убедительное впечатление и в какой-то момент даже напоминает чеховскую традицию. Но постепенно обнаруживается чисто формальный характер этого сходства. За репликами героев фильма мы чаще всего не найдем подтекста, второго плана, ибо нет там психологической устремленности, конкретных человеческих характеров.

«Белые ночи?»—«Белые»... «Ленинград, значит?» — «Ленинград»... «Поедем»? — «Поедем». Мы позволили себе вырвать из контекста сценария эти реплики только потому, что они в каком-то отношении являются образом фильма в целом. Здесь то же самое внешнее движение при внутренней статичности. Вопросы не очень нужны, ибо ответ подразумевается. Ответы излишни, ибо заключены в самих вопросах. Речь идет о том, что заранее известно.

●

Рожденная в осажденном городе-герое, Седьмая симфония стала оружием в войне против фашистского варварства. Ее воздействие было огромно. Она обошла весь мир, говоря своими образами, самим своим появлением, что борьба советских людей есть борьба за лучшие человеческие идеалы—ведь именно поэтому советские люди способны создать такое большое искусство. «И когда грохочут наши пушки, поднимают свой могучий голос наши музы. Никогда и никому не удастся выбить пера из наших рук»,— такие слова предпослал первому исполнению симфонии ее автор.

Искусство как великая активная сила в человеческой борьбе—вот историческое и философское содержание той темы, к которой обратился Захар Аграненко. Создать фильм о Седьмой симфонии—значит создать фильм, героем которого станет эта симфония.

В фильме, который мы увидели, симфония не стала таким героем. Она выполняет здесь пассивную и подчиненную роль аккомпа-

немента. И в этом—самое серьезное отступление автора фильма от большой, от философской правды. В фильме есть эпизод концерта, но нет действенного драматургического образа симфонии. Осталась просто музыка, музыка вообще, музыка как всякая другая.

...Партитура привезена в Ленинград вместе с донорской кровью. Мы знаем, что там ее ждут, что она так же, как кровь, нужна Ленинграду. Человек, которому вручены ноты,— выдающийся советский дирижер, большой, неравнодушный художник. Кроме того, он гражданин и солдат Ленинграда, на его глазах симфония рождалась. Сейчас перед ним— партитура этого долгожданного произведения. Он берет ее... бегло листает... читает вслух посвящение... и откладывает в сторону: партитура, «увы, безмолвна». «Нам этого, увы, не сыграть». Музыканты, выслушав посвящение, медленно разошлись, и мы не запомнили (а может быть, и не увидели) ни одного из их лиц. Горько-пренебрежительное «труляля» майора Полякова звучит в этой обстановке почти естественно.

Артисту М. Перцовскому предстоит играть роль дирижера еще в ряде эпизодов, но возможности создать образ большого художника актер лишен. Автором ясно продиктована ординарность, которую актеру удастся лишь отчасти завуалировать. Сцена репетиции. Шаблонное, чисто внешнее изображение «творческого процесса»: гневный возглас—«Что вы играете?! С такого-то такта—снова!» и через несколько мгновений — перерыв... Музыканты снова разошлись, чтобы перейти вместе с остальными героями к очередным делам. Грандиозное музыкальное переживание, которое помнит каждый, кто открыл для себя эту симфонию, не состоялось. «Труляля» майора Полякова висит в воздухе фильма, опровергаемое разве только самим фактом неуклонной подготовки концерта.

«ЛЕНИНГРАДСКАЯ СИМФОНИЯ»



Значение же этого факта, его огромное содержание остаются нераскрытыми. На экране люди, которые доброжелательно относятся к музыке и добросовестно готовят концерт. Но они не носят музыки в своей душе, даже если они музыканты. Отказавшись от изображения людей в их отношении к искусству, автор по существу отступил от декларированной им темы: народ и искусство. То, что проходило через сердца людей, оказывается «за скобками», остается лишь рассказанный факт: в осажденном городе готовится концерт.

Наступает день концерта. Вот выразительные, характерные лица ленинградцев, сидящих в зале. И все же, при всей неповторимости этих лиц, у нас появляются ассоциации с «Неоконченной повестью», с какими-то еще фильмами. Люди пришли сюда, в этот светлый зал, слушать музыку. Они сюда стремились. Им хорошо здесь. И за мгновенье до начала аллегро академик Багдасаров, хранитель Эрмитажа, не преминул шепнуть своей соседке: «А вон тот скрипач—мой знакомый...». Все очень домашне и привычно. Но почему же тогда этот концерт, как сообщает диктор, транслируют все радиостанции Советского Союза?

Исполнение симфонии—идейная кульминация фильма—не стало его художественной кульминацией, его драматургическим центром. Драматургия фильма разбита надвое кадрами хроники, введенными в «проходном» эпизоде второй репетиции. Они идут под звуки одного из фрагментов симфонии. Сочетание музыки Шостаковича и потрясающих картин блокадного города показывает, как могла бы воздействовать симфония в фильме. Но этот эпизод, перед эмоциональной силой которого блекнет финальная сцена, драматургически случаен и поэтому способен лишь нарушить ритм фильма.

Музыка Шостаковича звучит аккомпанементом даже в последней части фильма, изображающей концерт. К музыке лишь слегка приспособлена расстановка сюжетных эпизодов (тема войны—Нина Сергеева под обстрелом спешит в филармонию; реквием—в город входит обоз с хлебом и телом Орлова; финал—Поляков отправляет на Большую землю спасенных детей). Но ведь эти эпизоды так и не приобрели самостоятельной силы, а концерт остался всего только концертом. Кинематографический образ Седьмой симфонии, к которому автор ближе всего подошел в хроникальном эпизоде, мог бы быть создан, если бы автор не прошел мимо блистательной музыкально-драматургической традиции советского кино—мы имеем в виду «Александр Невский» и «Иван Грозный» Эйзенштейна—Прокофьева, кинематографический опыт Шостаковича, «Мусоргский» Рошаля. Влияние этой традиции почти не затронуло фильм Аграненко, и где-то далеко в стороне от него остались громадные и увлекательные возможности монтажного синтезирования музыки и изображения. Лишь намеком на эти возможности выглядит монтажное сопоставление двух кадров: дирижер (крупным планом) взмахивает бровями—и раздается залп корабельных орудий. И это все. Разумеется, выбор тех или других выразительных средств—дело художника. Но в данном случае недостатки художественного выражения слишком тесно связаны с недостаточностью идейного осмысления темы.

Перед нами серьезное и сложное художественное явление—плод больших поисков и результат пути, пройденного с немалой последовательностью. Несмотря на множество шаблонных решений, фильм «Ленинградская симфония» есть произведение своеобразное. Заметным и значительным фактом в нашем киноискусстве явился уже сам выбор Захаром Аграненко темы своего фильма—темы во многом новой, глубокой и сложной, в которой самая безжалостная проза соединяется с высочайшими поэтическими взлетами и в один узел связываются психологические и исторические, бытовые и философские конфликты. Перед Аграненко стояло множество художественных проблем, которые предстояло решать заново.

Некоторые из них удалось решить по-своему интересно. Отметим еще раз изобразительную сторону фильма, его впечатляющий суровым лаконизмом операторский стиль.

Надо сказать, однако, что оператор Э. Гулидов показал Ленинград односторонне—может быть, слишком беднично, прозаично. Нам представляется несомненным, что в фильме о Ленинградской симфонии, о защите ленинградцами своего города образ Ленинграда должен был быть образом поэтическим, приподнятым. Красота и величие этого города, его архитектурная м у з ы к а, которая проникает в душу каждого человека,—эта красота имела в сорок втором году особое значение... Аграненко и Гулидов подошли к образу Ленинграда иначе. Мы видим фабричные окраины, пустые перекрестки улиц и переулков, разбитые снарядами стены и нарушенный уют ленинградских квартир. Кажется, что режис-



«ЛЕНИНГРАДСКАЯ СИМФОНИЯ»

сер и оператор сторонились простора и красоты Ленинграда. И в этом ясно ощущается какая-то предвзятость подхода к теме.

Разумеется, здесь сказались и некоторые особенности творческой манеры Аграненко. Вероятно, ему ближе всего тщательная передача быта, внимание к предметным деталям, очерковость. И характерно, что в фильме решительно не удались «поэтические вставки». Мы слышим стихи Инбер о ленинградской женщине, и перед нами проходят лица молодых и старых ленинградок. Эти лица прекрасны своей выразительностью и благородством, они увидены пристальным и внимательным художником—и это еще более оттеняет ощущение холодной риторики, которое создается парадным однообразием ракурса и обедненным, прямолинейным сочетанием текста и изображения. Возможно, что именно поэтичность и симфонизм темы представляли для Аграненко наиболее сложную задачу.

И все же нельзя оправдывать недостатки фильма индивидуальной манерой автора. Тем более, что до этого З. Аграненко сделал драматичный и яркий фильм «Бессмертный гарнизон».

Чтобы достойно воплотить богатство взятой им темы, автор должен был преодолеть инерцию привычных приемов и кажущихся очевидными решений.

Эта инерция в нашем кино имеет свою историю. Ее породило естественное желание изжить художественные догмы и нормативы, разрывавшие в недавние годы связи между искусством и действительностью. Но естественная реакция на парадный стиль слишком

часто начала принимать поверхностный характер и породила свои собственные штампы. Возвращение к естественности и простоте стиля, восстановление «прав» семейно-бытового конфликта, освоение заново повседневной обстановки, в которой живут и работают простые советские люди,—то, что было значительным и глубоко прогрессивным в недавних работах И. Хейфица, Ю. Райзмана, некоторых молодых мастеров,—превратилось в ряде других работ в новый штамп, в идейную бедность, в отказ от мышления большими категориями. Достаточно вспомнить такие картины, как «Моя дочь», «Неповторимая весна». Сторонники такого рода картин обычно говорят о жизненности фильма, о конкретном отражении действительности, имея при этом в виду лишь одну сторону художественного отражения—воссоздание внешней оболочки жизни и забывая о другой его необходимой стороне—о познании внутренних связей жизни, без чего не может быть подлинной связи искусства и действительности. Вот почему эта тенденция представляет собой опасность в нашем киноискусстве.

В этом мы еще раз убеждаемся, когда снова видим тщательный фотографизм, поиски непременно «шероховатой», «некрасивой» фактуры—на этот раз в произведении с единственной в своем роде историко-философской темой, которая требовала широкого творческого дыхания, большой красоты, новых поэтических, обобщающих решений.

Мих. Белявский

О СРЕДСТВАХ ВОПЛОЩЕНИЯ

При ознакомлении с опубликованным в № 6 журнала «Искусство кино» литературным сценарием З. Аграненко «Ленинградская симфония», рассказывающим об исполнении Седьмой симфонии Д. Шостаковича в осажденном городе-герое, не возникало сомнений в правомерности авторского замысла.

В сценарии шла речь о повседневных, будничных делах множества рядовых ленинградцев. Каждый из них выполнял свои повседневные, но полные глубокого патриотического смысла обязанности, и эти малые, внешне не эффектные подвиги сливались в общую картину народного подвига, равного которому не было в истории человечества.

Замысел сценария благороден, как благороден жизненный факт, лежащий в его основе. Исполнение симфонии в городе, измученном голодом, холодом, блокадой, беспрерывными обстрелами, свидетельствует о мужестве духа ленинградцев не менее, чем их героические боевые дела. Дело состояло лишь в том, как кинематографически решить эту благородную тему, правильно увиденную в сценарии.

Об этой правильности видения свидетельствовали многие сцены: в госпитале, в блиндажах передовых позиций, на фортах Петропавловской крепости, на заводе, в партизанском отряде в тылу врага, на улицах города после очередных налетов вражеской артиллерии или авиации. Эпизоды сценария давали режиссеру возможность показать историю подготовки концерта, раскрыть образы людей, участвовавших в нем, на широком фоне суровой боевой жизни славного города. Показать так, чтобы кинокадры, воссоздающие различные стороны героической жизни ленинградцев, сами сложились в волнующую зримую симфонию, славящую силу истощенных голодом, изнуренных лишениями, но сильных духом людей, славящую красоту их помыслов и деяний. Путь к этому лежал через отточенное мастерство в обрисовке образов героев, обстоятельств действия, через предельную насыщенность, страстность, выразительность изобразительного языка кино.

Однако уже в сценарии можно обнаружить элементы, позволяющие предполагать, что его автор недооценил значения той внутренней глубокой патетики, без которой произведение

подобного плана немыслимо. Уже в сценарии ощущается уклон в бытовизм, в иллюстративную описательность, фиксацию внешних примет, событий и людей. Таковы, к примеру, музыканты, о которых известно только, что один—тромбон, другой—флейта.

Множество персонажей, появляющихся на страницах сценария, надо было связать драматургически, действенно и между собой и с тематическим развитием фильма (которое не могло быть бессюжетным). Но тут автор пошел, главным образом, по «родственной» линии, связал большинство героев семейными отношениями: комиссар Павел Орлов—муж диктора радиокомитета, врач Надежда Николаевна—его сестра, старый рабочий Николай Логинович—их отец, молодой музыкант Александр Волков—сын Надежды Николаевны. Что же, и это было бы закономерно, если бы автор ставил перед собой задачу рассказать о героических днях обороны Ленинграда на примере судеб членов одной простой ленинградской семьи. Его же целью было иное—вести рассказ через события, связанные с историей концерта. Ну, а тут уже камерно-семейное решение вряд ли уместно.

Для поэтического, героически-жизнеутверждающего, приподнятого звучания фильма органически необходимо иное решение темы. Во всяком случае ее следовало поэтизировать всем изобразительным строем фильма, композицией кадров, мизансцен, эпизодов, своеобразием внутрикадровых и монтажных ритмов, манерой освещения, богатством оттенков музыки—всеми средствами выразительных возможностей кино.

В фильме много героев—видимо, они понадобились для образного опосредствования различных сторон жизни огромного города в условиях блокады. Раз это так, то следовало наделить каждого из них яркими индивидуальными чертами характера. Без этого они так и остаются «представителями» больших социальных категорий.

Вот, например, майор Поляков. Вероятно, хороший летчик. Привез в Ленинград консервированную кровь и ноты симфонии, был ранен, попал в госпиталь. Очень редко виделся и мало разговаривал с врачом, но вроде как влюбился в нее и, кажется, может рассчитывать на взаимность. Проявляет интерес к судьбе Игоря Черкасова. Вывозит на своем самолете эвакуируемый из Ленинграда детдом.

Каким характером мог наделить своего героя талантливый артист Н. Крючков?



«ЛЕНИНГРАДСКАЯ СИМФОНИЯ»

По-видимому, каким угодно, ибо поведение героя никакого определенного характера актеру не подсказывает. Вот и показал артист немножко ума, немножко юмора, немножко простоватости, и получился майор, каких немало уже было на экране, в том числе и в исполнении Н. Крючкова.

Александр Волков (артист Р. Бушков). Первая скрипка. Очень хороший молодой человек. Он играет в блиндаже, на репетициях, в концерте. В остальное время ищет любимую и благодаря «каверзам» сюжета находит ее только к заключительным эпизодам фильма.

Нина Сергеева (актриса Ж. Сухопольская). Студентка. Очень хорошая девушка. Работает кондуктором трамвая, очень хотела бы встретиться с любимым, но по тем же причинам может сделать это не раньше, чем полагается по ходу строения сюжета.

Опытные артисты Н. Крючков, М. Штраух (академик Багдасаров), О. Малько (Орлова), Е. Строева (Волкова), С. Курилов (Павел Орлов) смогли придать своим персонажам некоторую индивидуальную характерность, а актеры молодые сделать этого не смогли, и мы не вправе винить их.

Высокая мера мастерства в отшлифовке всех компонентов фильма могла бы поднять его до подлинно симфонического звучания. Сей-

час же это—не образы Седьмой, героической симфонии крупнейшего советского композитора, раскрытые или хотя бы умело проиллюстрированные зримыми сценами фильма, не рассказ о рождении симфонии (как, скажем, создание знаменитого вальса Штрауса послужило содержанием фильма «Большой вальс»), не история необычного концерта, а фрагменты—порой талантливые, порой средние, порой слабые—большой киносимфонии о славных днях обороны Ленинграда, о его доблестных людях. Фрагменты симфонии, сыгранной molto moderato (весьма умеренно).

Значит ли это, что «Ленинградская симфония»—плохой фильм? Нет, не значит. Ведь благородная тема его все же в известной мере оказалась раскрытой, хотя и звучит приглушенно. А она, эта тема, во много раз значительнее и важнее, чем темы многих десятков посредственных картин последнего времени, повествующих о бурях в стакане воды, семейных неурядицах или всем известных прописных истинах по поводу наказанного порока и торжествующей добродетели. Уже те отдельные удачи, отдельные волнующие моменты, живые страницы жизни и верные приметы времени, какие есть в «Ленинградской симфонии», ставят ее на голову выше подобных мелкотемных и мелкотравчатых произведений, какими бы красотами мастерства они ни были украшены. К числу таких удач можно отнести, скажем, сильный эпизод несостоявшегося прощального вечера, которому так радовались двое его участников—муж и жена Орловы, исполнение фрагментов Седьмой симфонии, в которую вплетаются разноголосые раскаты орудийных залпов. Выразительны кадры, когда Саша Волков играет на скрипке в землянке среди утомленных бойцов, а затем, оберегая инструмент и рискуя собственной жизнью, ползет под обстрелом с передовой в город.

«ЛЕНИНГРАДСКАЯ СИМФОНИЯ»



Наконец, значительна удача музыкального оформления фильма. Оригинальная музыка молодого композитора В. Баснера стоит рядом с прославленной музыкой Д. Шостаковича и звучит в манере маститого музыканта (видимо, не случайно: Баснер—талантливый ученик Шостаковича). Большую силу многим эпизодам фильма придают и эта музыка и фрагменты из Седьмой симфонии.

«Ленинградская симфония»—второй фильм З. Аграненко. Первый—«Бессмертный гарнизон»—был отмечен большей экспрессией, стройностью замысла, ясностью идейной и художественной задачи, однако так же неровен по режиссерскому мастерству. Заслуживает поддержки устойчивый интерес автора-режиссера к актуальным темам Великой Отечественной войны, к героике подвигов простых советских людей, к тому, что содействует воспитанию у зрителей светлого чувства советского патриотизма.

При всех своих недостатках «Ленинградская симфония»—рассказ о мужестве, о доблести, несгибаемой воле и высоких моральных качествах советского человека...

Мы старались оценить произведение не по благим намерениям его авторов, а по реальной, действительной ценности. Такой ценностью оно обладает, но обладало бы во много крат большей, если бы излучало каждым эпизодом, кадром, образом страстность, глубину мысли и эмоций, вложенных коллективом создателей фильма. Чтобы так было впредь—чего мы вправе ждать от З. Аграненко в дальнейших работах,—надо глубже продумывать и общий идейный замысел фильма и соответствующие этому замыслу средства воплощения.

А. Земнова

В ТРИ БАЛЛА...

Шторм

Какая там буря!
Балла три — не больше.
Вот ежели б шторм.

В. Билль-Белоцерковский. «Шторм»

Посмотрев фильм «Шторм», мы вспомнили о другой картине — «Летят журавли».

Обе они вышли на экраны кинотеатров почти одновременно. Общее между ними только то, что сценарии этих фильмов написаны по мотивам пьес, уже знакомых советскому зрителю.

На этом сходство кончается. Начинаются различия.

В пьесе В. Розова «Вечно живые» рассказана драма одной жизни, одной судьбы, одного характера. Однако кинематографистами создано высокопоэтичное произведение искусства.

«Шторм» В. Билль-Белоцерковского — это произведение о рабочих, крестьянах, солдатах, интеллигенции, это пьеса о многих замечательных людях и их героических делах в уездном городишке, затерявшемся в бесконечных просторах России. С первых же страниц пьеса погружает нас в кипящий водоворот 1918 года, в атмосферу смертельной борьбы, героического напряжения.

Люди, которые каждый день могли свалиться от тифа, вражеской пули или голода и которые при всем этом не могли позволить себе быть душевно размягченными, — эти люди, может быть, не поняли бы страданий Вероники. Они не замечали своих страданий, они боролись.

«Шторм» — это пьеса о героизме простых мужественных людей, отдавших свои жизни за счастье человечества. Она написана с такой взволнованностью, что вряд ли когда-нибудь потеряет свою остроту для современников. В ней сочетаются трагизм и неиссякаемая вера в жизнь, разящая сатира и лукавый юмор, лиричность и публицистическая страстность. Какие возможности для постановщика фильма! На богатейшем материале пьесы можно было создать произведение, которое заняло бы достойное место среди лучших фильмов о гражданской войне.

Но случилось так, что история Вероники вдохновила кинематографистов, а истинно-героическое произведение в руках равнодушных людей превратилось в нечто серое.

Что же произошло? Необходимо разобраться.

Первые кадры как будто бы обещают многое.

Сухой порывистый ветер поет свою монотонную, тоскливую песню. Из огромных сугробов выглядывают похожие друг на друга домики. Кажется, все живое, что есть в этом глухом уездном городишке, прочно отгородилось ставнями от всего мира.

Но вот в эту неприветливую холодную ночь врывается песня:

Смело мы в бой пойдем
За власть Советов.
И как один умрем
В борьбе за это.

Вместе с песней уходит отряд красногвардейцев — уходит, чтобы больше не появиться на экране. И кажется, что вместе с этой горсткой людей, оставшихся нам неизвестными, из картины уходят правда, искренность, эмоциональность

Вот по грязной, обшмыганной сапогами лестнице укома поднимаются двое. Один — подтянутый, собранный, с властными интонациями в голосе. Это — военрук. Другой — изможденный, усталый, с грустными, удивленными глазами. Серое лицо, обросшее щетиной, сутуловатая фигура. Вспоминается дру-

---

Авторы сценария В. Билль-Белоцерковский, М. Блейман. При участии М. Дубсона. Режиссер-постановщик М. Дубсон. Оператор Д. Месхиев. Художник Н. Суворов. Композитор Н. Червинский. Звукооператор Л. Вальтер. «Ленфильм», 1957.

гой председатель укома—тот, которого мы уже давно знаем и любим по пьесе: живой, деятельный, с острым, находчивым умом, решительным характером.

И сразу же возникает тревога: как-то этот мягкий, застенчивый человек пройдет через испытания, которые ждут его? Сможет ли он во время смертельного шторма оказаться настоящим капитаном? Убедит ли колеблющихся, поддержит ли слабых, сумеет ли вовремя распознать хитрых, злобных врагов?

Впрочем, сомнения эти оказываются напрасными. Авторы избирают самый простой и безопасный ход: они просто-напросто ограждают Бурмина от всяких столкновений с трудностями. Биография героя резко меняется: вместе с фамилией авторы преподносят ему еще и другой дар—любимую девушку в облике редактора газеты Саши Карцевой.

Один за другим проходят словно виденные когда-то кадры. Поцелуи с девушкой (уж, конечно, тут обязательно кто-нибудь помешает!), тоскливые взгляды (когда-то мы будем вместе?), чтение стихов у жарко натопленной печки. И здесь же, в этой необжитой, пустой комнате—рояль, из которого местный музыкант Муромцев извлекает будоражащие душу звуки. И кажется, еще мгновение, и Бурмин, размягченный музыкой и любовью к Саше, не выдержит и воскликнет: «Люди добрые, помогите, освободите от непосильной ноши! Ну какой я председатель укома! Сами видите—не гожусь я для этой должности. Здесь нужен человек потверже, а я—вот я какой—мягонький да добренький! Мне бы сейчас домик поуютней да жену поинтеллигентней. Сел бы я за книжки и учил разные мудреные слова».

Но внутренний монолог председателя укома не был услышан,и Бурмин продолжал робко и застенчиво толкаться около главных событий фильма, не зная, за что взяться, что делать.

Смешной и ненужной звучит «речь» председателя укома перед рабочими, вселяющимися в женский монастырь. Хвастливое заявление: «Я скажу, как Ленин»—не спасает положения. Бурмин чувствует себя чужим, лишним, как бы случайно попавшим в эту кипящую, живую людскую массу.

Когда чекист Смилгис направляет Бурмина на подавление контрреволюционного мятежа, в зале раздается смех. Зрители не верят больше председателю укома, а его революционная убежденность и сила духа кажутся им сомнительными. Нет, с таким никто не решился бы попасть в грозный шторм.

И когда приносят тело Бурмина, одна только Саша Карцева, судорожно схватив уже похолодевшую руку, рыдает над телом любимого. Такая трафаретная сцена! Нет, не так бутафорски-слащаво кончалась пьеса Билль-Белоцерковского! Там над телом председателя укома не рыдали женщины, а рядом, обнажив головы, не стояли друзья. У него не было любимой, и товарищи в эти минуты бились с врагами. Рядом с телом председателя укома был только матрос Виленчук—друг, товарищ, боец. И его простое, человеческое: «Вася! Васенька! Наша взяла! Наша взяла!»—было сильнее, значительнее всех рыданий и всхлипываний.

Но в фильме почему-то у председателя укома и матроса Виленчука отобрали эту суровую, годами проверенную дружбу—отобрали затем, чтобы вместо нее подсунуть Бурмину банальную любвишку.

Заботиться о председателе укома поручили Сашеньке Карцевой, за ней же оставили право последнего прощания с телом Бурмина. Однако... любовь не привилась. Чтение лирических стихов у печки, частые поцелуи и томные взгляды не только не обогатили характеров героев, не помогли им стать значительней и глубже, но, наоборот, еще дальше увели их от грозных героических событий 1918 года.

Так из фильма ушло все лучшее, все наиболее самобытное и человечески-простое, что было в пьесе.

Был председатель укома. Без фамилии, но с горячим, преданным революции сердцем и мозолистыми руками рабочего-токаря. Он умел резко и властно остановить обнаглевшего врага и одновременно найти хорошее, ласковое слово для растерявшегося друга. Он мог поднять в бой отряд и пламенной речью вдохнуть силу в потерявших веру людей. Он был нужен всегда и всем. К нему приходили за помощью, за советом. Его любили или ненавидели, у него были друзья и враги. И когда в честном бою погибал этот мужественный человек, всё, вплоть до жизни отдавший делу партии, делу народа, нельзя было остаться равнодушным к его смерти. Да, это было прощание с настоящим человеком.

Трудно угадать в Бурмине прежнего председателя укома. Вместо рабочего—жалкий, растерявшийся интеллигент, вечно усталый и утомленный. К такому не ходят, такого не тревожат!

В пьесе председателю укома некогда было тосковать о том, что у него нет высшего образования. Каждый день преподносил ему задачи потруднее высшей математики—и он решал их правильно! Ему нужно было выступать перед толпами людей—он говорил речь. И что же—получалось неплохо!

Бурмин на протяжении всего фильма горько сетует на собственное невежество. Его удручает многое—и то, что он делает грамматические ошибки, и то, что не знает многих слов иностранного происхождения. У Бурмина даже есть специальная тетрадочка, в которую он записывает все незнакомые ему слова. Все это мило и трогательно, но ведь не это же главное! Какое нам дело до того, что Бурмину незнакомы музыка, поэзия и он даже называет рояль бандурой. Кончится трудное время, сядет за книжки и узнает все, что нужно. Но вот когда он и двух слов не может связать и что-то мямлит перед сотнями радостных, возбужденных людей—это скверно! Это не в пользу председателя укома!

Пожалуй, ни в одной другой пьесе о годах гражданской войны не была показана живая разнородная масса людей с такой яркостью и образностью. Казалось, в холодном пустом кабинете председателя укома собрался весь уезд: рабочие и крестьяне, спекулянты и кулаки, растерявшиеся интеллигенты и солдаты—все эти разные, непохожие друг на друга люди волновались, требовали, приспосабливались, боролись, искали своих путей. И хотя подчас многие из них появлялись на несколько минут, чтобы снова в мороз и стужу мчаться на подавление кулацкого мятежа или спешить на помощь к тифозным больным,—у каждого из этих людей была своя биография, своя жизнь, свое дело.

Пьеса как бы наэлектризована действием—в ней нет ни одного человека, который мог бы спокойно, безмятежно греться у печки. Тысячи дел решал председатель укома—больших и маленьких, важных и незначительных. Решал по-разному—порой властно и резко, иногда с добродушием и дразнящим лукавством.

И здесь же матрос Виленчук со своей удивительной чуткостью и трезвой оценкой людей; мягкий, все понимающий Раевич; мудрая, беззаветно преданная партии журналистка—у всех этих людей было большое дело. Во всем, что бы они ни делали, была огромная вера, самоотверженность, устремленность.

И здесь же, рядом—другие люди, другие дела: ловкая спекулянтка, из-под полы торгующая вшивым бельем; властный военрук, трезво, невозмутимо готовящий контрреволюционный мятеж; наглый авантюрист Савандеев, беззастенчиво торгующий званием члена партии. Действенной, кипящей человеческой страстями пьесе мешали сковывающие условности театра. Жизнь врывалась в нее вместе с торопящимися, вбегающими на минуту людьми; она огнем канонады била в окна.

Фильм не только не раздвинул стены кабинетов, но не сумел сохранить и этой насыщенной действенности пьесы. Если в фильме и существуют отдельные сцены, в которых сохранен внутренний ритм пьесы, то их мало, и они теряются в общей массе унылых, безрадостных картин.

Таково многообещающее начало фильма, которое оказывается вводным, ни о чем не говорящим эпизодом.

Таковы кадры рынка с целым рядом интересных, верно схваченных деталей... Нищий в унылой, безнадежной позе и парень, с озорством и лихостью сбывающий свою гитару. И здесь же Манька, чувствующая себя королевой рынка и с важностью торгующая ворованным солдатским бельем. Вся эта разнородная масса живет, волнуется, и в ее внешне неторопливом ритме чувствуется напряженность и взволнованность. И вот—истеричный крик: «Чека»!—и—вся эта толпа засуетилась, загудела. Показалось перепуганное, взлохмаченное мальчишеское лицо; лихорадочно метнулась спекулянтка Манька; зарябили в глазах мешки, кульки, тряпки. Мгновение—и рынок опустел, успокоился. Эти кадры—наиболее живые в фильме. Но существуют они сами по себе, ничем не связанные с дальнейшим действием, не раскрывают и не дополняют характеров героев.

В эпизоде субботника найдена одна очень живая деталь. Вместе со всеми, кто работает здесь по заготовке топлива, приходит и духовой оркестр. В его унылых, напоминающих похоронный марш, звуках трудно уловить чарующую венгерку. Но вот к оркестрантам подходит Муромцев и «дает вступление». И ритм венгерки резко меняется, становясь все более четким и собранным.

В этих кадрах запоминается многое: и оркестранты, старательно, изо всех сил дующие в трубы, и сама венгерка, такая неуместная и одновременно трогательная в этой суровой и деловой обстановке. Но опять же это только отдельные кадры, существующие сами по себе.

Они никак не влияют на развитие действия, не меняют ничего и в эпизоде субботника.

Вообще, разорванность, непоследовательность эпизодов—один из наиболее существенных недостатков фильма. Эпизоды существуют в нем сами по себе. Живут своей обособленной жизнью.

Вспомним одну из первых сцен—расправу кулаков с Грачевым. Кадры эти засняты примитивно, без интересных и живых находок. Однообразные, незапоминающиеся лица, статичные фигуры. И все-таки действенность, динамика этих кадров, несомненно, помогает актерам быть правдивыми и активными. Какой простой и обаятельный в этих сценах Грачев (артист Г. Юматов)! Но вот происходит его «воскрешение из мертвых», и в хвастливом, щеголяющем одесским жаргоном пареньке с трудом узнаешь прежнего матроса.

После этого заканчиваются его серьезные дела, и авторы взваливают на Грачева обидную для любого моряка миссию: произносить длинные, утомительные речи, охранять молодых барышень от взбунтовавшихся солдат. Само собой разумеется, что делает он это прескверно!

Герои пьесы Билль-Белоцерковского—представители самых различных слоев населения. Здесь и крестьяне, и солдаты, мещане и интеллигенция. Но тема рабочего класса выражена в «Шторме» ярко и значительно. Недаром председатель укома в недавнем прошлом—токарь по металлу.

Если судить по фильму, то его создателям ближе, понятней оказалась тема интеллигенции. Это проявилось и в подборе актеров, и в новой введенной в фильм сюжетной линии музыканта Муромцева, и в изменении образа редактора.

В последнем варианте пьесы, так же как и в фильме, редактором была женщина. Волевая, собранная, с трудной женской долей, она была равной среди мужчин. Ее ценили и берегли, как друга, помощника, необходимого человека. Острая, отточенная мысль, умение быстро и бесповоротно принимать решение—такую не проведешь, не собьешь путаной речью!

В фильме вместо этой уже знакомой и дорогой нам женщины мы встречаемся с другим редактором—милой, симпатичной девушкой Сашей Карцевой. Вот она, полузакрыв глаза, мечтательно читает стихи; вот демонстрирует знание иностранных слов (здорово, даже происхождение их знает!). Бурмин смотрит на нее с нескрываемым восхищением. А мы? Нет, нас не покорила милая застенчивость этой девочки!

В пьесе есть сцена, когда редактор приходит в казармы к взбунтовавшимся солдатам. В фильме эта сцена сохранена почти полностью. Изменено немногое. Но—странное дело! Если в пьесе этот эпизод захватывал своей напряженностью, остротой момента, то в фильме он производит жалкое впечатление. Когда в пьесе редактор приходила к солдатам, это был поединок рискованный, страшный, исход которого трудно предрешить заранее. И, конечно, нужна была необычайная воля, находчивость, чтобы в этот момент не растеряться и сохранить хотя бы внешнее спокойствие и невозмутимость. Но и этого недостаточно. Нужна убежденность, вера, превосходное знание теории, большой жизненный опыт. Все эти качества были у редактора в пьесе, и поэтому, когда она, несмотря на все, одерживает победу—победу мысли, красноречия, правды, этому веришь, это убеждает.

Но когда в казармы приходит молодая девушка и робко, неуверенно, хотя порой с волнением, начинает агитировать солдат—это звучит по-детски, это напоминает игру в бирюльки.

Так в фильме искажаются наиболее значительные образы пьесы.

Поверхностно, бездумно решены в фильме и образы врагов. В пьесе, несмотря на ее лаконичность, подготовка мятежа, напряженность момента чувствовались в каждой сцене. Враги были хитрыми, сильными, и, чтобы одержать над ними победу, нужно было много сил. Предштормовая атмосфера нарастала с каждым днем—она чувствовалась во всем.

В фильме этого нет. Существует несколько самостоятельных эпизодов, ничем не связанных друг с другом. Мятежники действуют неорганизованно, стихийно, что придает всему характер легкомыслия и бездумности. Таких врагов можно было победить шутя...

Шторм не разразился. Он прошел стороной—возможно, в соседнем уезде. А жаль. Жаль талантливой пьесы, экранизированной так неверно и примитивно.

Студия «Ленфильм» в большом долгу перед зрителями, ждущими талантливых фильмов о людях наших дней, о нашей современности. Но и в разработке историко-революционной темы киностудия оказалась совсем не на высоте.

А. Злобин

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

Факты, только факты. Ленин говорит с балкона особняка Кшесинской, бушует пламя гражданской войны, дипломат выступает на международной конференции, поднимается плотина Днепрогэса, черные фашистские бомбы летят на наши города... Из этих фактов складывается история, по ним пишутся учебники, из них выплавляются произведения искусства. Каждый из этих фактов мог бы служить темой, материалом для художественного произведения, полотна, но, соединенные вместе, они обладают удесятеренной силой.

Огромная страна, втиснутая в рамки киноэкрана, великое сорокалетие, сжатое до полутора часов,— необыкновенна трудна была задача, стоявшая перед создателями этого фильма.

Мы смотрим его с волнением и гордостью: ведь мы сами творили историю, о которой рассказывает нам фильм. Да, мы хорошо знаем историю своей страны. Но в этом фильме история стала произведением искусства, и потому она заново волнует нас, пробуждает чувство гордости за страну, народ. Мы выходим из зрительного зала чуточку другими, чем вошли в него,—еще острее чувствуя себя гражданами своего великого Отечества.

У нас давно не было произведений киноискусства, которые так сильно пробуждали бы чувство гражданственности, ощущение неотделимости судьбы советского человека от судьбы народа. И вот теперь, в дни славного юбилея, мы увидели предельно простой и бесхитростный рассказ о нашем народе, о его истории и снова почувствовали великую силу искусства.

Имя этому искусству—правда. И творцы ее, десятки кинооператоров, чьих имен нет на вступительных титрах: они шли с кинокамерой на штурм Перекопа, хоронили своих товарищей в братских могилах, они работали на стройках пятилеток, покоряли пространства вместе с челюскинцами и папанинцами... Их усилия не пропали даром. Создатели фильма не жалели труда и времени, чтобы отобрать в архивах все лучшее. Много месяцев продолжалась работа по розыску и отбору поистине уникальных кадров. И ожила, заговорила в полный голос история. История суровая и героическая, беспощадная и торжествующая.

●

В картине «Незабываемые годы» есть примечательный эпизод. По стальным магистралям Турксиба пошел первый поезд, а за ним, силясь догнать его, мчатся на низкорослых монгольских лошадках, на верблюдах—мчатся за поездом кочевники. Взмыленные лошади летят по степи, погонщик изо всех сил погоняет спотыкающегося верблюда—напрасно, им не догнать стального коня. Мастерски смонтированные, эти кадры поистине символичны. Так и наша крестьянская страна рвалась вперед сквозь грохот пятилеток, оставляя позади все старое, отжившее,— не догнать, не остановить ее.

Весь монтаж фильма подчинен этому динамичному ритму советской истории. Режиссер смело ломает границы времени и пространства, мастерски применяет прием контраста. Только что от Иверских ворот шли на Красную площадь бойцы всевобуча, разно и плохо одетые, чем попало вооруженные: только и было у молодой армии республики—железная решимость победить. И вдруг в рассказ о прошлом врывается картина сегодняшнего дня—могучей по-

---

«Незабываемые годы». Авторы фильма: режиссер И. Копалин, сценаристы Б. Агапов, И. Горелик. Центральная студия документальных фильмов, 1957.

ступью идут по Красной площади советские полки, проносятся танки, летят тяжелые реактивные бомбардировщики. Только что мы видели дымящиеся трубы первой в стране Шатурской электростанции и тотчас видим величественную плотину Куйбышевской ГЭС: одна эта гидростанция в полтора раза превышает мощность всех станций, намеченных ленинским планом ГОЭЛРО.

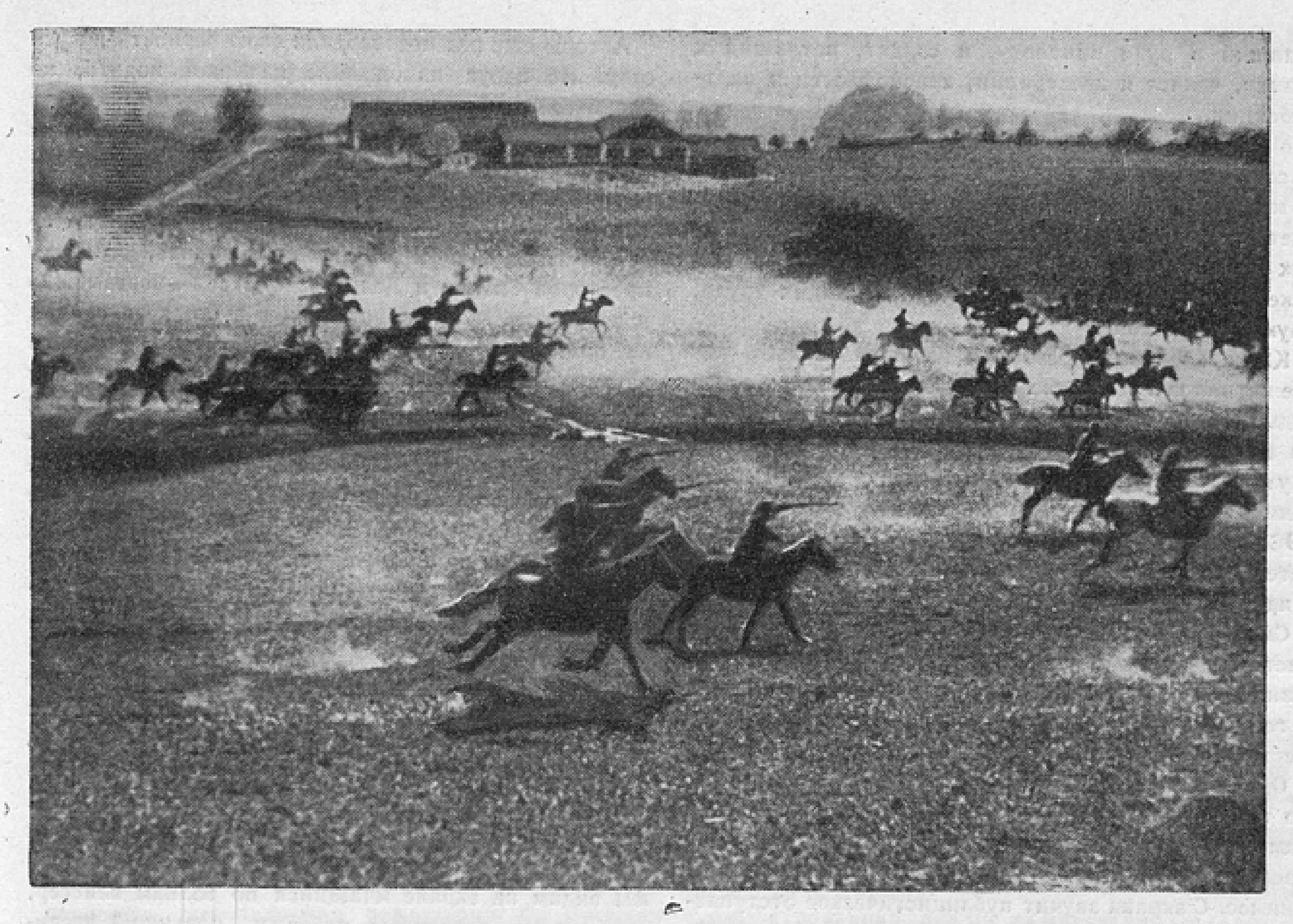
●

Резкие, смелые контрасты вырастают в глубокие обобщения. Вот один из первых домов, построенных после революции в Москве, неказистая каменная коробка во 2-м Динамовском переулке—и тут же раскрывается широкая, вся в кипении стройки панорама Юго-западного района столицы. Таков наш путь—от одного небольшого дома до 215 миллионов метров жилой площади, которые получат советские люди в ближайшие годы. Морозные январские дни в Москве, десятки тысяч людей заполнили улицы—это льется по стране великая печаль народа, скорбящего о смерти своего вождя и учителя. И сразу за этими волнующими до глубины души кадрами разворачиваются легендарные, полные пафоса картины строек первой пятилетки—это претворяются в жизнь ленинские заветы, это в заводах, домнах, шахтах живут ленинские идеи.

Менялась страна—менялись и ее люди. Вот едут в товарных теплушках, с узлами, со всем своим старым скарбом строители первой пятилетки. И вдруг—другие пассажиры, с добротными чемоданами, с фотоаппаратами, аккордеонами выходят из вагонов—на целинные земли приехали новоселы. Контраст разительный. С трудом представляешь себе, что эти кадры разделяются всего-навсего двадцатью пятью—тридцатью годами: другая эпоха, другой быт. И все это свершилось на протяжении жизни одного человеческого поколения. У истории появилась новая

«НЕЗАБЫВАЕМЫЕ ГОДЫ»





«НЕЗАБЫВАЕМЫЕ ГОДЫ»

единица измерения времени—пятилетки, каждая из которых впитывала в себя целую эпоху.

Режиссер и авторы фильма прослеживают эту историю во времени. Как бы на наших глазах растет Днепрогэс: только что шумели днепровские пороги— и вот над рекой плывут бадьи с бетоном, все выше растет днепровская плотина. Позже мы снова увидим ее, обезображенную, взорванную гитлеровцами,—и вновь бетонная плотина и станция, вставшая из развалин. Так же прослежена с помощью киноаппарата история Магнитки, горьковского автогиганта, вставшего на месте деревни Монастырки.

●

Разнообразие режиссерских приемов подчинено единому замыслу, ведущей идее картины—творцом истории является народ. Взяв уже готовый архивный материал, режиссер настойчиво и умело подчиняет его своему замыслу, и безмолвная летопись времени обретает вторую жизнь, наполняется борьбой и драматизмом, насыщается эмоциональным содержанием высокого художественного накала. Так рождается кинопублицистика в самом лучшем значении этого слова.

Возможности поиска не ограничиваются средствами монтажа. На помощь режиссеру приходит дикторский текст.

Как много мы видели документальных фильмов, где текст отличался лишь одним качеством— боязнью оторваться от экрана и войти в соприкосновение со зрителем. Текст словно бы приклеивался к изображению, и зритель получал только комментарий к тому, что он сам видел на экране.

Авторский текст к фильму «Незабываемые годы», написанный Б. Агаповым и И. Гореликом, не единственное счастливое исключение из этого правила, но, пожалуй, наиболее яркое и приятное. С первой фразы он забирает власть над зрителем: «Мы те, кто в осенние дни Октября завоевывали власть трудящихся, кто строил на пустырях и в тайге заводы первых пятилеток, кто под свист кулацких пуль утверждал новую, колхозную жизнь». На экране проходят суровые, мужественные лица: рабочий,

взявший в руки винтовку, и солдат, вставший к станку, чекист и крестьянин, краснофлотец и партработник.

Мы—это советский народ. И народ рассказывает о себе, о своем времени. И те, кто сидит в зале, не могут оставаться равнодушными—ведь это и о них идет рассказ—о ветеранах гражданской войны и первых пятилеток, о конструкторах сверхскоростных ракет и самолетов, о колхозниках, о людях труда, науки, искусства.

Ключ к фильму простой и необыкновенный, как все истинное в искусстве. Народ рассказывает о своей судьбе, и этот рассказ близок всем. Молодые видят на экране конников Буденного, летящих на врага, и узнают в них своих отцов. Люди старшего поколения смотрят на молодых строителей Братской ГЭС, на покорителей целины—и узнают в них своих детей и внуков. Революционные традиции не стареют в народе.

Смелое и динамичное начало авторского рассказа дает глубокую эмоциональную окраску всему содержанию фильма. Голос с экрана звучит взволнованно и горячо—без этого качества не может быть художественной публицистики.

Однажды найденный прием служит не самоцелью, но только ключом к поискам новых средств. Временами кажется, что авторы будто совсем забыли об изображении и ушли в сторону. Но это впечатление мнимое. С экрана звучит публицистическое отступление—думы о нашей партии, размышления о новой, советской культуре, родившейся с Октябрем, о победе над фашизмом—и вслед за этим начинает разворачиваться панорама фактов, и, казалось бы, отвлеченные мысли наполняются конкретным содержанием.

Лаконичные и выразительные, в силу законов жанра, такие публицистические отступления раскрывают новые возможности для дальнейших поисков в документальном кинематографе.

●

Эмоциональный драматический монтаж и голос за кадром ведут нас от эпизода к эпизоду, и напряжение, с которым смотрится фильм, не ослабевает ни на минуту. Картины встречи победителей, возвращающихся из фашистской Германии, волнующи и драматичны. Над страной радостно сияет День Победы, но режиссер не ослабляет напряжения. Мы победили, но смотрите: в развалинах лежат наши города, в развалинах шахты, домны. Мы одержали невиданную в истории народов военную победу, но смотрите—наши люди ютятся в полусгоревших фюзеляжах сбитых самолетов, наши школьники занимаются в классе, где нет ни окон, ни крыши, а в проемах разрушенных стен голубеет небо.

Авторы еще раз подтвердили свою верность искусству. Но вдруг напряжение начинает падать, по каким-то неуловимым признакам зритель чувствует приближение концовки. О жизни советского народа в послевоенные годы рассказывается слишком лаконично. А ведь это были годы всенародного трудового подъема, годы замечательных починов в промышленности, годы покорения целинных земель, освоения просторов Сибири и Дальнего Востока—невозможно представить, что в кинолетописи этого десятилетия не нашлось кадров, достойных войти в рассказ об истории народа. Мы видим гигантскую плотину Куйбышевской ГЭС, и кажется—так она и встала сама по себе. Очевидно, здесь еще раз сказалась та преодоленная точка зрения, что, скажем, та же Куйбышевская ГЭС должна прежде стать такой же историей, какой стали сейчас годы Днепрогэса, и только тогда наши внуки увидят на экране, с какими усилиями, в преодолении каких трудностей рождалась она. Или целинные земли? Сколько героизма, энтузиазма пробудила эта поистине историческая эпопея в жизни народа! Авторы говорят об этом времени в форме декларации— «и то, что народ наш свершает сейчас, люди будущего назовут великим подвигом». В этих словах великая правда наших дней, но не показать, не раскрыть этого подвига народа уже теперь—значит в чем-то обеднить самих себя. Вместо рассказа о подвиге народа в эти годы мы видим на экране мчащийся по волнам глиссер, необычайно красочные пейзажи, цветущий весенний сад—полный набор примелькавшихся кадров, взятых из киноинформации. И дикторский текст становится вдруг вялым и многословным; лишенный эмоционального заряда, он звучит вполсилы. Это тем более вызывает чувство неудовлетворенности, что находится в резком, явном несоответствии со всей художественной тканью фильма, полного драматизма и пафоса, правдиво и без прикрас рассказывающего, с каким трудом, какой кровью добывалась наша победа—и тем величественнее, легендарнее рисуется подвиг народа, прошедшего по этому пути, преодолевшего все трудности, народа, не уставшего и готового к новым свершениям.

Думается, что авторы недооценили свои собственные силы и возможности: они как бы вдруг остановились на месте, ошибочно решив, что не смогут взглянуть с исторической высоты на то, что еще не стало достоянием истории. Подобное чувство ложной скованности, излишнего самоограничения способно посетить даже зрелого, опытного мастера. Не будь этого чувства, авторы, несомненно, справились бы и с этой задачей с той же мерой таланта и мастерства, с которыми они выполнили девять десятых своей работы, создавая фильм о народе и создавая его так, чтобы он был достойным народа.

Ведь и в заключительной части авторы сумели найти волнующие кадры и зовущие слова.

Картина заканчивается незабываемыми кадрами о работе XX съезда Коммунистической партии Советского Союза. Это неизбежно следует из общего замысла, из всей идейной направленности произведения.

XX съезд нашей партии стал поистине переломным историческим событием в жизни страны. Он выразил самые заветные думы и чаяния советских людей, нацелил народ на новые великие дела, воодушевил на новые трудовые подвиги во имя будущего, во имя коммунизма.

На этом, собственно, и кончается фильм «Незабываемые годы», правдиво и талантливо рассказывающий о славной истории советского народа, но не кончается сама история. Она продолжается в наших новых планах, в новых гидростанциях, заводах, шахтах, в новых открытиях науки, в новых домах, книгах. Будет продолжаться и кинолетопись этих незабываемых лет, кинолетопись дел, которые люди будущего назовут великим подвигом народа.

Илья Кремлев

ДЫХАНИЕ ИСТОРИИ

Накануне сорокалетия Великого Октября многие кинематографисты обратились к несчетным сокровищам, которые хранятся в наших архивах. В результате появилось несколько интереснейших историко-революционных документальных фильмов. К их числу принадлежит картина «Великий поворот», поставленная режиссером С. Гуровым по сценарию Ю. Каравкина. Авторами проделана огромная и ценная работа—миллионы зрителей не раз помянут добрым словом их настойчивые усилия.

Превосходно начало фильма. Мы видим памятник Александру III—давно снесенный. Затем над зрительным залом повисает хищный двуглавый орел—эмблема и герб рухнувшей навсегда империи.

Последний русский царь любил позировать перед фото- и киноаппаратом. Этой царской слабости авторы «Великого поворота» и обязаны великолепными кадрами, сохранившимися в архиве. Судя по всему, кинообъектив запечатлел последний «мирный» год царского режима. Лето. Яркий солнечный день. На царице белое платье и модная в то время огромная шляпа. Ни царю, ни царице и в голову не приходит, что через каких-нибудь четыре года услужливый Керенский, спасая последнего Романова от народного гнева, отправит его под надежной охраной в Тобольск; что еще через год уральские рабочие от имени тех, кого вешал и расстреливал царь, приговорят его к смерти...

Последний царь никогда не отличался умом. За все время пребывания в Тобольске Николая Романова больше всего взволновало распоряжение охраны, потребовавшей от него... снятия погон.

«Я им этого не прощу»,—записал царь в своем сохранившемся до наших дней дневнике. Таким же ничего не понимающим, упоенным своей призрачной властью и показан Николай Романов в этих подлинных, впечатляющих и ярких кадрах.

Отлично показана и опора российского царизма—вымуштрованная, как бы из манекенов составленная императорская гвардия, разжиревшее на народном невежестве духовенство, вездесущая полиция, провинциальное чиновничество, волостные старшины из кулачья...

Работая с разрозненными материалами далекого прошлого, режиссер такого фильма, как «Великий поворот», должен был проявить огромную изобретательность для того, чтобы из обрывков создать большую и впечатляющую картину. Это не всегда удается С. Гурову, да и было бы неправильным требовать от него замены отсутствующих кадров равноценными за счет игрового кино. Внимательный зритель сразу же чувствует иную ткань, как только подлинные кадры уступают место куда более нарядным, но, увы, немедленно тускнеющим рядом с документами кадрам из игровых фильмов.

И все-таки предельно короткая характеристика самодержавия, сделанная на подлинных кинодокументах только с помощью талантливого монтажа и отличного дикторского текста, по-настоящему впечатляет и говорит о бесспорном мастерстве создателей фильма.

Но вот после кадров, живописующих самодовольство и тупую ограниченность самодержавия, экран показывает угнетенный царизмом народ. И авторам

фильма временами изменяют и глаз художника и рука мастера. Здесь все как будто на месте, и дикторский текст звучит почти с прежней убедительностью, однако внимание зрителя заметно ослабевает, так как авторы забывают об изобразительной специфике документального киноискусства и превращают диктора в не в меру разговорившегося лектора.

Экран снова оживает, когда начинается сбор рабочих копеек на «Правду». Здесь радует смелая попытка авторов фильма соединить показ кинодокументов прошлого с показом ныне здравствующих людей. На экране — представители старой большевистской гвардии. За плечами многих из них десятилетия революционной партийной работы. Зрителя охватывает то удивительное очарование, которое невольно испытываешь при каждой встрече с ветеранами революции.

Многими из них сохранена чудесная, почти юношеская жизнерадостность и жизнестойкость. Вот на экране Е. Д. Стасова, Г. И. Петровский, К. Т. Свердлова, М. Л. Сулимова, М. И. Губельман, С. С. Дзержинская... Как-то не верится, что иным из них давно перевалило за семьдесят, иным и за восемьдесят лет. Им есть что рассказать кинозрителям, и авторы фильма помогают им это сделать. С экрана звучит живая речь славных бойцов революции, сопровождаемая показом редчайших кадров.

Уменье из груды архивных киноматериалов отобрать такие выразительные кадры, как танцы на палубе императорской яхты, свидетельствует о том, насколько владеют языком киноискусства авторы «Великого поворота». Зрителя неизменно радует, что с ним говорят не с помощью пространных сентенций, а короткими, как молния, яркими и выразительными кадрами.

В опубликованной в «Литературной газете» рецензии Г. Серебрякова упрекает авторов «Великого поворота» в том, что «в фильме так торопливо обрисованы события, отражающие противоречия в капиталистическом обществе, противоречия, которые привели к империалистической бойне».

Думается, что Г. Серебрякова неправа. «Великий поворот» — произведение искусства, а не учебник, и вряд ли зритель поблагодарил бы режиссера и сценариста за подробный рассказ о том, например, что такое империализм. Нельзя забывать о специфике кино и о характере его воздействия на зрителя, а об этом, к сожалению, забывают часто.

Переходя к первой мировой войне, авторы «Великого поворота» поступили совершенно правильно, что предпочли «кинообъяснению» показ таких впечатляющих, подлинных кадров, как приезд Пуанкаре в Петербург или разгрузка французского золота, за которое Россия заплатила кровью миллионов русских рабочих и крестьян...

Перед зрителем проходят коронованные и некоронованные правители того уже далекого мира, запечатленные безвестными кинооператорами: Георг V, Ллойд-Джордж, маршал Жоффр, Мильеран, султан Мехмед, престарелый Франц-Иосиф и другие.

Известно, что сигналом к давно подготовлявшейся войне, унесшей десять миллионов человеческих жизней (не считая умерших от порожденных войной болезней), было убийство австрийского эрцгерцога. Авторам фильма «Великий поворот» удалось отыскать в архиве относящиеся к сараевскому убийству кадры, и благодарный зритель еще раз ощутил могучую, ни с чем не сравнимую силу кино, способного воскрешать живую историю.

Несмотря на молодость «великого немого», первая мировая война отражена в большом количестве архивных кинодокументов, и у авторов фильма был в этом отношении самый разнообразный выбор. Но хочется сразу же сделать им справедливый, как думается, упрек. Неужели в *таком* фильме, где показ войны носит «проходной» характер, где самым сложным для сценариста и режиссера было решить, не *что дать*, а *чего не давать*, надо было бог весть в какой уже раз прибегать к примитивной пиротехнике, надоевшей в сотнях «батальных» фильмов.

Действие фильма развертывается на протяжении ряда лет на территории не только России, но и всей Европы. Уложить огромный материал, пригодный для создания широкого эпического полотна, в час десять минут не так легко. Именно поэтому досадно, что авторы фильма не всегда проявляли достаточную строгость в отборе материала.

Но если при показе войны раздражает назойливая пиротехника, то по-настоящему радует находка авторов: вслед за показом того, как думские приставы выводят из Таврического дворца депутата Государственной думы большевика Петровского, перед зрителем выступает тот же Григорий Иванович и рассказывает о том, как были лишены депутатской неприкосновенности, арестованы и сосланы в Туруханский край депутаты-большевики, мужественно выступившие с разоблачением несправедливой, грабительской войны.

Провалы и удачи и дальше идут бок о бок. Когда авторы помнят о специфике кино и стараются говорить на его языке, в зрительном зале стоит напряженная тишина. Но стоит им хоть на минуту забыть о мудром совете Козьмы Пруткова о том, что «нельзя обьять необьятное»,—и только что еще волновавший фильм превращается в монтаж далеко не всегда первоклассных плакатов и незапоминающихся пояснений. Даже такие превосходные кадры, как морское сражение или тонущий английский линкор, могли бы без ущерба для фильма не войти в него,



«ВЕЛИКИЙ ПОВОРОТ»



Кадр из фильма «Великий поворот». Автор публикуемой нами статьи—участник Февральской революции писатель Илья Кремлев (пятый слева) беседует с солдатами и студентами после занятия полицейского участка

ибо отвлекают внимание зрителя от главного—от показа того, как война империалистическая превратилась в войну гражданскую. В этом отношении третья часть фильма, посвященная первой мировой войне, представляется мне наименее удачной. Кстати сказать, кое-где авторы грешат и против исторической правды—братание солдат воюющих армий характерно не для дореволюционного периода войны, а для ее фазы, последовавшей вслед за крушением русской монархии.

В центре фильма, посвященного «великому повороту» в истории человечества, естественно, должны были находиться кадры, отражающие Февральскую и Великую Октябрьскую революции.

К сожалению, Февральская революция заснята лишь немногими кинооператорами, заснята случайно и, разумеется, без намека на какой-нибудь единый план съемок. Слабо отражена в сохранившейся кинолетописи и бурная предыстория Октября.

Поэтому монтаж тех четырех частей фильма, которые охватывают период от Февраля до Октября, представлял для режиссера наибольшие трудности.

Но как ни мало осталось подлинных кинодокументов, посвященных нашей Великой революции, зритель бесконечно благодарен авторам фильма за то, что потрясающие кадры эти извлечены из архивов и стали достоянием миллионов. Недостающие кадры авторы «Великого поворота» заменяют—правда, не всегда удачно—кадрами из игрового кино, фотографиями, живым рассказом непосредственных участников событий и дикторским текстом. Фильм, таким образом, воссоздает довольно полно и последовательно историю тех восьми бурных месяцев, когда вслед за свержением ненавистного царского самодержавия в России созрела и развернулась Великая социалистическая революция.

Авторами фильма проявлено немало превосходной настойчивости и изобретательности. Чего стоит,

например, такая чудесная находка, как освистанный Милюков.

«Во время этой работы,—рассказывает С. Гуров,— нам случалось обнаруживать совершенно неизвестные, никогда не видевшие экрана кадры. Таков, например, эпизод, когда революционные петроградцы освистали Милюкова за сокрытие договоров с Антантой. В фильме зритель услышит «полнозвучный» свист, но он, конечно, записан через сорок лет после этого майского происшествия, снятого во времена немого кинематографа. Самые кадры подкрепляют правомерность такого звукового оформления. Ведь мы видим, как напуганный и смущенный министр Милюков под всеобщий свист торопится скрыться с балкона»...

Да, последующая запись свиста вполне правомерна.

Также правомерно и включение в фильм выступления Е. Д. Стасовой, рассказывающей о том, как сорок лет назад, 7 июля 1917 года, она пришла на квартиру к Аллилуеву, чтобы предупредить Владимира Ильича о готовившемся аресте.

Но вот уж проходящие через экран танки, которыми мятежный Корнилов якобы грозил задавить революцию, свидетельствуют не столько о коварных замыслах метившего в наполеоны генерала, сколько о неосведомленности авторов фильма и неосторожности его консультантов,—первые английские танки появились на территории России не в семнадцатом году, а значительно позже...

Представляется ненужным и ничего не дающим в смысле эмоционального воздействия на зрителей и монтаж портретов товарищей Калинина, Орджоникидзе, Кирова, Фрунзе, Шаумяна и Артема, помещенных между кадрами, показывающими красногвардейский патруль у Смольного и митинг в Ярославле. Замысел авторов понятен—им хотелось подчеркнуть ту роль, которую сыграли выдающиеся соратники В. И. Ленина. Но сменяющие на экране друг друга портреты, сопровождаемые дикторским текстом, оставляют зрителя равнодушным, ибо ничего от искусства в этом примитивном монтаже нет.

Я умышленно останавливаюсь на этих незначительных просчетах сценариста и режиссера в целом удавшегося и очень интересного фильма уже потому, что ошибки эти представляют некое типичное явление. Как часто еще мы забываем о том сложном процессе, в который выливается всякое восприятие произведения искусства.

Наивно предполагать, что зритель пришел в кино из другой эпохи или из какой-то фантастической глуши; что он никогда и ничего не читал; что он не слушает радио и не имеет представления о телевизоре; что он ничему не учился в стране, в которой все и всегда учатся...

Поэтому столь же наивно по любому поводу «просвещать» его и с отменной серьезностью и настойчивостью вдалбливать «азы», знакомые ему еще с детства.

Есть еще один упрек, который хочется сделать режиссеру фильма. Почему не только не введены в фильм, но и не названы те, чей самоотверженный труд позволил создать этот волнующий фильм? Речь идет о старейших русских кинооператорах; некоторые из них здравствуют и днесь. Их нужно найти, надо установить, кто и какие кадры заснял.

В фильме есть потрясающие кадры, где на первомайской демонстрации в Петрограде на Марсовом поле заснят В. И. Ленин. Кому человечество обязано этим редчайшим кадром, кто оператор, навсегда сохранивший для благодарного потомства облик великого вождя революции? Почему фильм не дает ответа на этот законный вопрос зрителей?

Мое отношение к фильму невольно носит как бы двойственный характер: я не только зритель, но и в какой-то мере участник фильма. Свыше сорока лет назад, в дни Февральской революции, мне довелось с отрядом революционных студентов и солдат занять «Управление пристава 1-го Пречистенского полицейского участка» в Москве. Полицейский участок был разгромлен, клочки разорванных дел, как снег, покрывали и полы покинутых полицией комнат и булыжник двора... Революция только началась, было не до кинематографа, и меня несказанно поразил высокий, одетый в доху мужчина, притащивший на себе тяжелый киносъемочный аппарат и попросивший у меня разрешения произвести съемки. Недоуменно пожав плечами («нашел время, тоже!»), я дал согласие и был заснят настойчивым кинооператором, когда допрашивал арестованного провокатора, сменял часовых на посту и еще что-то делал в захваченном нами полицейском участке.

Только спустя сорок лет удалось установить, что этим кинооператором в дохе, отважившимся снимать бурлящую, как море, революционную Москву, был и поныне здравствующий старейший русский кинематографист профессор ВГИКа А. Левицкий. Мы встретились, и я с огромным интересом выслушал рассказ Александра Андреевича о том, как он снимал эти вошедшие в фильм кадры.

Думаю, что и Левицкого и других наших старейших кинооператоров, чьи материалы украсят еще не один наш документальный историко-революционный фильм, с живым волнением послушают и миллионы зрителей. И хочется посоветовать режиссерам и сценаристам будущих фильмов, создаваемых на основе хранящихся в архивах редчайших материалов, воздать должное тем, кто сохранил для человечества пусть отрывистую, но правдивую кинозапись о возникновении новой эпохи на земле.

КИНО — ПРОПАГАНДИСТ НАУЧНЫХ ЗНАНИЙ

Б. Альтшулер

ЗА ЖИЗНЬ ЧЕЛОВЕКА

В течение многих лет в научно-популярной кинематографии считалось недопустимым применение средств художественного воздействия. Фильмы, информирующие зрителя о научных проблемах, «не имели права» раскрывать характеры людей, борющихся за развитие науки. Отсутствие же в научно-популярных фильмах человека большей частью делало их скучными, невыразительными.

Нашлись критики, которые создавшееся положение сочли нормальным. Они утверждали, что искусство и популяризация науки несовместимы.

Но жизнь разрушает ложные теории.

Московская студия научно-популярных фильмов выпустила новый фильм «За жизнь обреченных». Он опрокидывает измышления о том, что научно-популярная кинематография якобы не имеет отношения к искусству.

Авторы фильма, продолжая и развивая лучшие достижения выдающихся мастеров советского научно-популярного кино, не только популяризируют научные знания, но еще и заставляют зрителей полюбить людей науки, борющихся за овладение тайнами природы. Они заставляют нас с замиранием сердца следить за ходом этой борьбы и всей душой сочувствовать героям фильма.

Но не будем навязывать читателю своей оценки. Расскажем содержание фильма и вскроем особенности в развитии его темы, композиции и мастерстве исполнения.

Первые кадры приводят нас в больничную палату. Ночь. Тишина. Палата погружена в полумрак. Камера приближается к постели больной женщины, наклоняется над ней, как заботливый врач... и нам становится слышен стук ее сердца.

Сердце всегда бодрствует. Об этом говорит диктор. Он произносит слова полушепотом, как бы боясь спугнуть чуткий сон больных: «Пострадавшие руки и ноги могут перестать двигаться и тогда получают покой, а сердце, даже тяжко больное, продолжает работать. Через силу, но работает до самой последней минуты жизни. И умирает всегда при исполнении своих обязанностей, всегда на посту, как герой!»

Вот и сейчас оно работает через силу. Оно как бы толкает больную: проснись, помоги мне! Больная просыпается от удушья... В тревоге она зовет дежурную, и та дает ей кислород... Наука пришла на помощь сердцу—ему стало легче, но сможет ли наука вылечить его, вернуть здоровье человеку? Этот вопрос не высказан в фильме, но материал картины подводит нас к нему.

Так первый эпизод вводной части определяет основную задачу фильма.

Чтобы успешно вести действие—показать борьбу за решение поставленной задачи,—надо ближе познакомить зрителя с «действующими лицами». Мы еще только слышали биение сердца—теперь мы видим его. Вот этот трепетный комочек мышц. Он обладает поразительной работоспособностью. Правда, перед нами сердце животного, а не человека—но ведь и у нас в груди такое же. Животное умерло. Сердце вынуто из его груди. Оно получает питательную жидкость и, о чудо!—сердце живет—работает! Вот каким запасом сил обладает оно.

Показ живого сердца сменяется мультипликационной схемой. Мы узнаем анатомию сердца и его роль в кровообращении.

Итак, основное «действующее лицо» представлено. Кто остальные? Больные и врачи.

Фильм знакомит нас с ними. Мы видим взрослых и детей, прикованных к постели тяжелой болезнью сердца: все они обречены.

Автор сценария В. Мордвинова. Постановка режиссера Д. Яшина. Оператор П. Петров. Производство Московской студии научно-популярных фильмов, 1957.

Десятки тысяч лет—с тех пор как существует человечество—этот недуг был неизлечим. Большинство страдавших им детей погибало в раннем возрасте, и никто не доживал до совершеннолетия. На такую участь обречен и этот мальчик—Игнаша Князько. Какой контраст между лукавой детской улыбкой этого мальчика и страшной синевой щек и рук! В его взгляде мы читаем свойственную ребенку веселость. Он ведь не подозревает, что обречен. И это заставляет сжаться наше сердце.

Не легче и судьба взрослых, страдающих тяжким сердечным недугом. Вот эта женщина—как она запыхалась, словно высоко в гору несла тяжелую ношу. На самом же деле она всего лишь накрыла постель.

Кто же поведет борьбу за здоровье этих людей? Фильм знакомит нас с профессором А. Н. Бакулевым в тот момент, когда он совершает обход больных. Это один из крупнейших хирургов страны. В его руках—судьба уже знакомых нам больных.

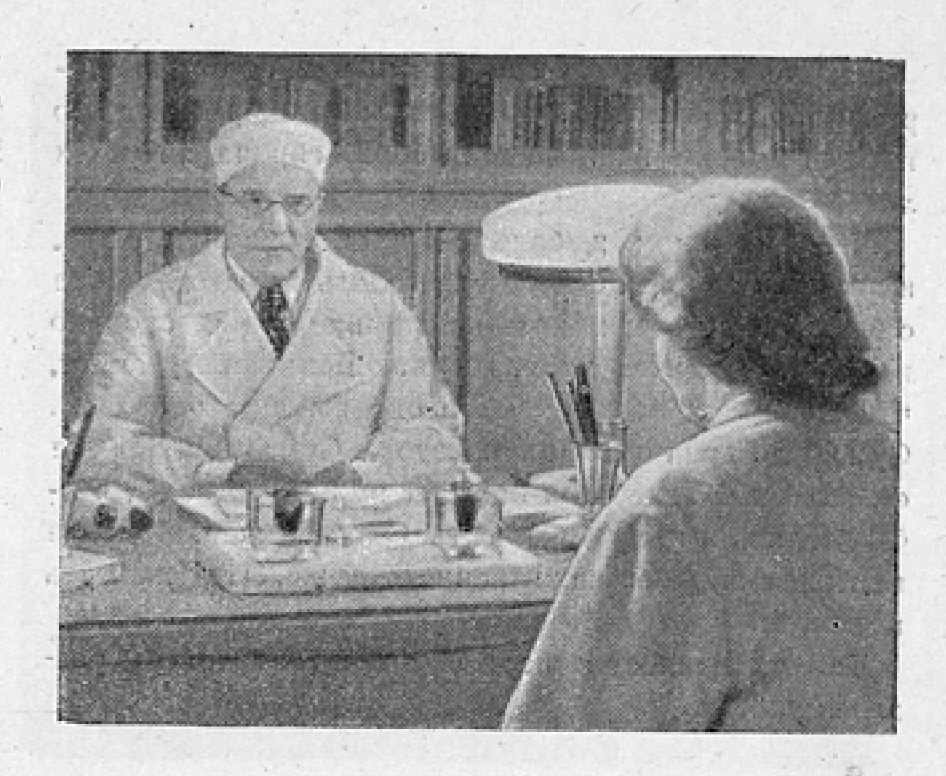
Введение окончено Ему нельзя отказать во многих достоинствах. Предмет изучения и задача фильма установлены, знакомство с действующими лицами состоялось, и расстановка сил в предстоящей борьбе определена.

С этого момента начинается следующая композиционная часть фильма, его основная часть: исследование поставленного вопроса. Ее составляют несколько эпизодов. Три первых посвящены изучению тяжелых пороков сердца. Они расположены по степени сложности, можно сказать—«безнадежности» заболевания.

Мы снова у постели той женщины, которой так плохо было ночью.... Сейчас утро. Профессор Бакулев осмотрел ее. Больная просит поскорее ее оперировать—в этом она видит надежду на спасение. Но врачу решить этот вопрос труднее, чем больной. Он несет ответственность за ее жизнь. Поэтому он должен все проверить, все взвесить, прежде чем положит ее под нож... А кроме того, может быть, он хочет испытать ее решимость и для этого хитрит с ней немного—не сразу дает согласие на операцию. За суровой сдержанностью врача мы ясно чувствуем лукавое добродушие этого человека.

Удивительно хорошо он играет. Да, да, мы не оговорились—именно играет—в хорошем смысле слова. Он создает образ врача—тонкого психолога, холодного аналитика, когда речь идет об изучении болезни, и вместе с тем задушевного, теплого человека.

Очень трудно играть самого себя. Особенно человеку, который никогда в жизни не играл перед съемочной камерой, а просто жил и работал, просто был самим собой. Сейчас ему нужно повторять заученные слова—они предусмотрены сценарием.



«ЗА ЖИЗНЬ ОБРЕЧЕННЫХ»

На него направлены прожектора. Режиссер командует: «Начали!» Все как на обычной съемке. Да это и есть обычная съемка—ведь она происходит в декорациях на киностудии. Редко кто из «не актеров» в этих условиях чувствует себя уверенно и спокойно. Обычно такие съемки бывают неудачными: «не актер» чувствует себя скованным. Где уж тут думать об образе!—была бы членораздельной речь.

Однако ничего подобного нет в фильме. Это большая заслуга режиссера. Очевидно, он провел много времени в клиниках и больницах, изучая характеры и привычки отдельных врачей. В результате он отобрал для съемки именно тех людей, которые не только по сюжету подходили для фильма, но, выполняя психологические (чисто актерские) задачи, «не терялись» перед аппаратом. Несомненно, что и в процессе съемки режиссер проделал немалую работу с этими людьми. В итоге ему удалось создать выразительный образ врача, в каждом жесте, в каждой интонации которого чувствуется характер упорного и вместе с тем задушевного человека.

Итак, Бакулев не отказал больной в операции, но вместе с тем и не дал согласия. Предстоит всесторонне исследовать организм больной.

И вот мы погружаемся в эти исследования. Мультипликация раскрывает типичную картину заболевания. Оказывается, что сердце погубил ревматизм: один из клапанов воспалился, края его срослись. Испорченный клапан нарушил кровообращение.

И вот больная снова беседует с Бакулевым. Она взволнована—сейчас будет решена ее судьба.

—Да, вам нужна операция,—говорит профессор.

Однако необходимо еще вселить в больную уверенность в благополучном исходе операции. Это первый и очень важный этап борьбы врача за успех лечения.

Между врачом и больной идет тонкий диалог, в котором каждый старается угадать скрытый смысл слов собеседника; понять не столько слова, сколько мысли, которые утаиваются. Больная уверяет, что не боится операции. Но она говорит неправду. Сумеет ли врач обнаружить это?.. Сумел. Он поймал ее на слове. Теперь он находит нужные доводы, чтобы вселить в нее уверенность. Она побеждена. Искра надежды на успех зажглась в ее душе. Это уже путь к победе.

Так оканчивается первый эпизод основного раздела фильма.

•

Второй посвящен более тяжелому пороку сердца. Перед нами мальчик, с которым мы уже знакомы,— Игнаша Князько—«Козак!», как он себя назвал.

У него от рождения больное сердце. Как же могло случиться, что природа дала человеку больное сердце?

Для уяснения причин этого фильм воспроизводит сокровенный процесс формирования сердца в зародыше птицы. Постепенно из бесформенной плазмы возникают первые кровеносные сосуды и среди них пульсирующий мешочек, который станет сердцем. Это удивительные, захватывающие кадры.

На муляжах показано развитие сердца в зародыше человека. Мы узнаем, что в этот период формирования организма иногда возникают отклонения от нормы.

«ЗА ЖИЗНЬ ОБРЕЧЕННЫХ»



Имеется оно и в сердце Игнаши. Но в чем состоит это отклонение? С помощью обычной рентгеноскопии этого увидеть нельзя. И тогда Игнаше вводят в сердце гибкий зонд.

Вот он лежит живой и даже веселый, а врач ввел ему в тело зонд и проник им в сердце. Козак ровно ничего не знает об этом и ничего не чувствует.

Противопоставление беззаботного лица ребенка и напряженного лица врача производит в этой сцене огромное впечатление. Оно поддерживается еще тем, что на экране рентгеновского аппарата мы видим движение зонда и наблюдаем поразительную картину проникновения инструмента в живое сердце.

Зонд нащупал в перегородке между желудочками сердца отверстие. Но оказывается, что это не главный порок. Не он обрекает Игнашу на смерть. Имеется другой порок в его сердце, более страшный, но зонд не может его обнаружить.

Наше волнение за жизнь мальчика нарастает.

Врачи прибегли к другому виду исследования: они ввели в кровь ребенка особое вещество, которое сделало на мгновенье его кровь непрозрачной для лучей рентгена.

Тяжело мальчику перенести это испытание. На лице испуг. Со лба катится пот. Крепись, Козак!— сейчас мучения кончатся, и они пройдут не даром: наука выяснит, где таится твой враг.

На этот раз рентгенограмма показывает картину заболевания.

Но рентгенограмму могут прочесть только врачи, вот почему фильм разъясняет сущность этого заболевания с помощью мультипликации. У Игнаши очень узка артерия, по которой кровь из сердца поступает в легкие. В нее попадает мало крови. Поэтому кровь Игнаши не насыщается кислородом в достаточной степени. Вот откуда постоянное удушье, вот отчего синева лица и рук.

С этого момента в действие вступает новый герой—хирург, который поведет борьбу за жизнь Игнаши. Это профессор А. А. Вишневский.

Профессор Вишневский пришел в институт к Бакулеву, чтобы передать институту новый способ сшивания кровеносных сосудов.

И вот знаменитые хирурги Бакулев и Вишневский идут по коридору больницы. Следует психологическая сцена, чудесно сыгранная врачами. Они говорят мальчику, что его ждет операция. Игнаша просит дать «честное пионерское», что больно не будет. Профессора переглядываются между собой, а затем весело и торжественно дают ему слово. Многозначительны их взгляды. Они не солгали ребенку—боль пропадет. Но будет нечто более страшное, то, о чем лишь в сказках писали: Игнашу окропят «мертвой водой», тело его похолодеет,

он сделает шаг к смерти, а уж тогда, с помощью «живой воды» науки, он воскреснет.

Откуда же их веселость?—От уверенности в успехе. Врачи счастливы потому, что могут помочь ребенку.

Все искренне в этой сцене, и тем она хороша.

Так заканчивается второй эпизод.

●

Третий посвящен самому тяжелому заболеванию—когда порок сердца сложнее, а силы организма очень слабы. Это—безнадежный случай.

Больная—Галя, четырех лет. Врач—профессор Куприянов.

Замечательно представлен в фильме этот хирург. Очень удачный образ создан им, пожалуй, еще более тонкий по психологическому рисунку, чем два предыдущих.

Длинной панорамой снят проход Куприякова по коридору больницы. Рукава хирурга засучены по локоть. Шаг твердый. Его лицо свидетельствует одновременно о напряжении, которое испытывает этот человек, и о спокойствии, уверенности, которую он в себе выработал. Больные провожают его благоговейным взглядом: словно не врач, а сама судьба «проходит» мимо них.

Куприянов возле Гали. Мультипликация объясняет нам, в чем состоит болезнь сердца девочки. Куприянову этого объяснять не нужно. Он буквально насквозь видит ее (это прекрасно сыграно). И именно то, что он все видит, порождает в нем сомнение в целесообразности операции: Галя слаба, она умрет под ножом.

Как быть?

Мать Гали просит профессора произвести операцию. Врач предупредил ее о состоянии здоровья дочери. Мать сознает опасность, но цепляется за последнюю надежду—бывают ведь случаи, когда и безнадежные выживают. Она умоляет врача рискнуть. Врач считает, что риск с ничтожной надеждой не оправдан, он не сторонник операций отчаянья. Но мать есть мать! Она настаивает. Она оставляет врачу письменное разрешение на операцию при любом исходе.

А что испытывает врач? Юридическая ответственность с него снята, но ведь остается суд собственной совести.

И вот хирург один со своими раздумьями.

Как мы в это время ему сочувствуем! И ставим себя на его место и спрашиваем себя: как быть?

●

Незаметно пробежала половина фильма. Мы узнали о том, какие существуют пороки сердца, как они возникают и как диагностируются.



«ЗА ЖИЗНЬ ОБРЕЧЕННЫХ»

Теперь авторы переходят к главному: к описанию решительного этапа борьбы науки за жизнь обреченных.

В этой части фильма имеется не только дальнейшее исследование каждого из поставленных ранее вопросов, но и ответы на них. Естественно, ответы располагаются в той последовательности, в которой были поставлены вопросы.

Вот почему мы снова возвращаемся к женщине, в сердце которой ревматизмом поврежден один из клапанов.

Последние часы перед операцией она проводит с родными.

И вот наступает решительный час.

Показаны помощники хирурга: персонал (какое спокойствие на лицах сестер и врачей), инструментарий (какое разнообразие приборов, машин, приспособлений).

Операция началась...

Умно и просто решили авторы фильма вопрос о том, как избежать травмирующего зрителей зрелища ножа и крови. Съемочный аппарат помещен так, что операционного поля не видно. Лишь из слов диктора мы узнаем, что делает врач. Вот,—сообщает нам диктор,—врач вскрыл грудную клетку, вот разрезал сердечную сумку, вот он рассекает само сердце. Ответственный момент! Все начеку! Только больная безучастна ко всему происходящему. Но на ленте электрокардиоскопа мы видим, что ее сердце реагирует на неожиданное вмешательство в его жизнь, ему тяжело.

Мультипликация показывает, что в этот момент делает хирург. Просунув палец в разрез в сердце, он разрывает им сросшийся клапан.

Свершилось! Человек спасен. Мы вздохнули свободно. Благоговейно смотрим мы на усталое лицо хирурга. И как не согласиться с тем, что говорит диктор: «Если вы не врач, именно сейчас можете пожалеть об этом».

●

Начинается следующий эпизод: операция сердца Игнаши.

Мальчик весел—он помнит обещание хирургов: боли не будет. Ему вливают в вену физиологический раствор. Незаметно для мальчика подмешивают наркотик, и мальчик погружается в глубокий сон.

Его опускают в холодную ванну. Температура его тела понижается до 30°. Это нужно для того, чтобы сердце работало слабее и чтобы все биохимические процессы в его теле, и в том числе потребление кислорода, замедлились.

Игнатика оперируют.

Уже нет необходимости показывать зрителям подготовку к операции—все это было в предыдущем эпизоде.

Диктор сообщает, что профессор Вишневский обнажил сердце Игнатика. Мультипликация воспроизводит схему операции: с сердцем ничего поделать нельзя, но можно соединить аорту с одним из легочных сосудов—и этим способом пустить кровь в легкие, минуя сердце.

Но как это сделать? Крупные сосуды «ускользают». И к тому же у Игнаши артерия короче, чем требуется для того, чтобы можно было осуществить намеченную операцию.

Совсем недавно такое затруднение поставило бы хирурга в безвыходное положение, теперь—выход есть.

Артерия Игнатика удлиняется консервированным отрезком артерии, взятым из трупа.

В технике соединения живой и консервированной артерий тоже видна виртуозность современной операционной техники: они соединяются при помощи металлического кольца, которое навсегда останется в теле Игнатика, но это кольцо весит меньше, чем одна капля воды.

Так завершается вторая операция. Игнатик спокойно спит.

●

Новый эпизод начинается с сомнений матери: правильно ли она поступила, что настояла на операции дочери. Что она сделала! В минуту душевной слабости она готова бежать, чтобы остановить хирурга и отменить операцию... Но поздно, операция началась. И к тому же мать сознает, что иного выхода не было. Нам понятны ее чувства, ее сомнения, ее страдания.

А в операционной в это время самый разгар работы. Сердце девочки обнажено... Мультипликация показывает, как хитроумно устроенный инструмент, проникнув в сердце, вырезает отверстие в перемычке, мешавшей нормальному току крови.

Казалось бы, что самая трудная часть операции преодолена—остается только зашить сердце. Но тут начинается то, чего опасался хирург: силы организма исчерпаны, сердце сдает.

Сперва появляются толчки вне ритма (экстрасистолы). Они учащаются, и вдруг сердце перестает биться, оно только дрожит (фибриляция). Картину этого явления мы видим на ленте электрокардиографа.

Фибриляция—зловещее осложнение—предвестник конца. Сама по себе она никогда не проходит.

В голосе сестры, следящей за прибором и сообщающей о состоянии сердца, за внешним спокойствием, выработанным опытом и дисциплиной, слышен сдержанный порыв отчаяния. Всем ясно—девочка умирает.

Остается последнее средство: можно попробовать толкнуть сердце электрическом током. Он настолько силен, что врач-оператор приказывает всем в целях безопасности отойти от стола, а сердце девочки должно вынести это испытание.

Удар! Сердце заработало!

Операция давно закончена, но Галя не просыпается. Она спит слишком долго. У ее постели собрался консилиум. Врачи встревожены. Они опасаются катастрофического нарушения функций головного мозга. Это возможно—потому что во время операции снабжение мозга кровью было недостаточным. Правда, охлаждение организма должно было помочь, но.... может быть, на этот раз...

И вдруг Галя просыпается. Какая радость на лицах врачей! И снова, надо сказать, эта сцена хорошо сыграна всеми участниками.

●

Уже имеются ответы на все вопросы, поставленные в процессе исследования: три названных недуга могут быть излечены. Но в фильме еще нет обобщения. Ведь в начале (во вступлении) вопрос был поставлен шире: о силе современной науки, о том, что жизнь может быть возвращена больным на долгие годы и так прочно, что все ее радости будут им доступны.

Тема финала возникает резко, мажорно!

В ярком голубом небе плывут веселые кучерявые облака. А луга усеяны бесчисленными цветами, и веселый ветер играет ими. Вдруг между ромашками падает детский мяч—к нему подбегает... кто бы вы думали?—Галя! Та самая, которую все считали безнадежно больной. Она здорова и весела.

И Игнаша прекрасно играет в футбол.

И та женщина, сердце которой было изуродовано ревматизмом, так же, как эти дети, радуется жизни — тому, что светит солнце и вокруг такое множество цветов.

Вся эта концовка идет без авторского комментария. Слова здесь не нужны. Каждый кадр говорит о счастье жизни, о силе советской науки, преодолевающей смерть.

В финале особенно ярко проявился талант оператора П. Петрова.

Предыдущий материал снят им с большой сдержанностью. Он делал это, чтобы создать ощущение документальности и избежать натурализма в показе операций.

Но в конце фильма, там где вступает тема радости жизни, оператор резко меняет манеру работы. Он отбрасывает сдержанность и радуется солнцу, голубому небу и цветам. Это чувствуется в каждом кадре, в подборе объектов съемки, красках и композиции.

Мы не станем утверждать, что в фильме нет недостатков,—они имеются. Режиссер был поглощен работой с врачами-исполнителями и меньше уделил внимания игре актеров. Поэтому некоторые сцены в их исполнении получились ниже общего уровня фильма. Например, не очень хорошо проводят «сцену волнения» во время операции Игнатика артисты, играющие его родителей. Досадным недостатком кадра с изолированным сердцем является то, что в сердце сокращаются только предсердия, а желудочки не работают. Опыт проведен не очень удачно. Имеются в фильме и другие погрешности. Но на фоне остального материала они меркнут. Они не оказывают существенного влияния на уровень фильма.

•

Мы проследили за развитием темы в фильме и за мастерством исполнения. Фильм построен весьма четко. Постановка вопросов в нем, их исследование и выводы—все сделано ясно. Никаких недоуменных вопросов не остается. Научная сторона осуществлена очень хорошо.



«ЗА ЖИЗНЬ ОБРЕЧЕННЫХ»

Но не только в этом заключается основа несомненного успеха фильма. В нем раскрыта творческая сила людей—наших современников, советских ученых.

В фильме отчетливо виден индивидуальный почерк его создателей. Но, как нам кажется, более всего заслуживает похвалы талантливая драматургия картины, умение сочетать показ научных открытий с драматизмом человеческих судеб. Именно в сценарии были заложены единый ритм фильма, прекрасное движение к кульминации и последующее за ней жизнеутверждающее, оптимистическое обобщение.

Заслуга режиссера в том, что он сумел развить эти положительные черты сценария, нашел им зримое воплощение.

Фильм убедительно показывает, что советская наука служит народу. Эта мысль не высказана «в лоб», но она господствует: фильм подводит к ней зрителя своим материалом, сюжетом, образами.

Популяризируя советскую науку, авторы фильма создали впечатляющее произведение киноискусства.

Д. Писаревский

ИЗМЕНИТЬ МИР К ЛУЧШЕМУ

Большинство встреч с фильмами итальянского неореализма дарило нас радостью художественных открытий, искренне волновало, рождало раздумья. Так было в дни показа у нас картин «Рим—открытый город», «Похитители велосипедов», «Рим в 11 часов», «Два гроша надежды» и многих, многих других. Так было во время Недели итальянского кино, проведенной у нас в прошлом году.

Не обманула наших надежд и встреча, происшедшая в дни московского Всемирного фестиваля молодежи. И, может быть, потому, что эта встреча произошла именно в такой обстановке—она как-то по-новому осветила это интереснейшее явление в мировом киноискусстве, помогла глубже понять его роль и место.

I

Художественная программа фестиваля открыла сложную борьбу противоречивых тенденций и течений в искусстве, так по-разному протекающую в отдельных странах и в каждой из отраслей художественного творчества. Мы столкнулись с явлениями, свидетельствующими о глубоком расслоении, поляризации художественных сил в капиталистических странах, о непримиримой борьбе реалистических и демократических тенденций, с явлениями кризиса и распада буржуазной культуры. При прогрессивности общественных взглядов подавляющего большинства участников фестиваля мы ощутили, как не легко, порой мучительно идут поиски художниками своего пути к народу, как сказываются на творчестве молодежи тлетворные влияния модернизма, абстракционизма и других проявлений буржуазной идеологии. Наряду с этим фестиваль показал животворное влияние народных истоков творчества, силу и жизненность реалистических традиций, которые побеждают не только в искусстве стран социализма и демократии, но находят себе все больше приверженцев во всем мире.

Эти сложные процессы борьбы предстали на фестивале зримо—в тысячах произведений, в поражающем многообразии художественных течений, направлений, школ, манер, стилей. И на фоне всего этого ярче, рельефнее обрисовалось истинное значение того, что делают мастера итальянского кино.

Показанные на фестивале итальянские фильмы предстали в живой среде, в окружении искусства своей страны. Их непосредственное сопоставление с произведениями других искусств, с тем, что было продемонстрировано в художественных программах, на конкурсах, на выставке, показывает всю сложность обстановки, в которой протекает развитие неореалистического киноискусства, дает понять, с какими идеями и творческими противниками ему приходится вести борьбу, кого оно ведет за собой, какие творческие течения примыкают к нему, испытывают его влияние.

Живая картина творческой жизни Италии с ее борьбой, противоречиями особенно ощутимо предстала на широкой и представительной выставке изобразительного искусства.

Наиболее общим и сильным впечатлением, оставляемым большинством работ, экспонированных в залах Италии, является ощущение тревоги, протеста, активного неприятия художниками окружающей их действительности. Дисгармоничность окружающего мира, его резкие контрасты, социальные противоречия, ужасы недавно пережитой войны, хаос и неустойчивость настоящего у одних художников рождают настроения растерянности, пессимиз-

ма, отчаяния, других толкают к бегству от действительности в мир абстракции и игры «чистой формы», третьим дают силы для протеста, вызова, критики. Но как бы ни были различны чувства и мысли, отразившиеся в произведениях,—они в большинстве своем выражают конфликт художника и общества. Среди сотен работ не найдешь ни одной идиллической, успокоенной, воспевающей радость и довольство жизнью. С полотен живописцев и листов графиков ушла даже извечная красота итальянской природы. Но это общее ощущение неприятия художниками современной действительности, их оппозиции господствующему строю отнюдь не исключает различий в формах и способах протеста.

Какие же враги, попутчики и союзники неореализма предстали на выставке?

Мы не будем останавливаться подробно на работах, представляющих абстракционизм, «конкретную живопись» и другие виды и оттенки крайнего субъективизма в художественном творчестве, полного отрыва его от какого бы то ни было реального жизненного содержания. Круг этих работ был довольно широк, свидетельствовал о распространенности этих модных болезней среди итальянских художников. Но можно ли их отнести к искусству итальянскому? В своем стремлении начисто освободиться от реальной действительности художники этих направлений полностью теряют национальное лицо. Их космополитическое искусство становится безликим. «Композиции», «натюрморты», состоящие из беспорядочного и лишенного всякого смысла сочетания линий, световых пятен, кругов, квадратов и т. п., так похожи друг на друга, что если бы кто-нибудь ради шутки перевесил бы, поменял местами картины абстракционистов Италии с картинами их единомышленников совсем другой страны, скажем Исландии, или Бразилии,—этого никто бы не заметил—настолько они лишены национальной формы, духа, колорита своей страны.

Это мертвенное, неспособное воздействовать на мысли и чувства людей искусство, выражающее крайние формы идеологической реакции в художественном творчестве, стоит на одном из крайних полюсов. С этим противником итальянское прогрессивное киноискусство не входит в непосредственное соприкосновение. Искать признаки взаимовлияний здесь было бы натяжкой. Нам думается, хотя многие против этого могут спорить, что сама природа искусства кино, жизненный материал, лежащий в основе его образов, его обращенность к самой массовой аудитории создают могучий иммунитет против проникновения абстракционизма. И хотя мы видим влияние модернистских течений в киноискусстве некоторых стран, попытки создания абстракционистских, беспредметных фильмов всегда и неминуемо разбиваются о неприятие их массовым зрителем.

Говорить о противоборстве неореализма с подобными течениями можно только в идейном плане, в плане борьбы за художников, их место в строю, борьбы против растлевающей молодежь проповеди субъективизма, и, конечно, борьбы за вкусы зрителей. Впрочем, в этом последнем отношении, как показывает опыт, опасность влияний абстракционизма не следует преувеличивать. Искусство, рассчитанное на эстетствующих снобов, модничающих буржуа и наживающихся на нем маршанов не имеет почвы в народе, не может завоевать широкого признания и уже поэтому исторически обречено на гибель.

Гораздо больший интерес представляет для нас творчество художников, обратившихся к реальному миру, стремящихся отразить свое отношение к нему, свои мысли о явлениях действительности. Здесь мы видим живые нити, связывающие кино со смежными искусствами, процессы взаимопритяжения и отталкивания.

Смятение и растерянность многих художников перед лицом действительности нередко порождают образы исступленно-трагические, изощренно уродливые. Такова зловещая «Фигура» Саверио Барбаро. В ней все—и гнойно-зеленоватый тон и поза присевшей на корточки обнаженной горбуньи—вызывает отвращение. Таковы «Девушки Адрио» Берто Паоло—месиво переплетающихся красновато-голубых женских тел, деформированных, данных в подчеркнуто искаженных пропорциях и неестественных ракурсах. Нино Аймоне в своей картине «Павшие лошади» смакует разложение, цветовые оттенки гниющего мяса вздувшихся на солнце конских трупов. Эти и подобные им полотна—свидетели душевного смятения художников, увидевших в окружающем только кошмарное и трагическое. От их полотен веет безысходностью, ужасом и отчаянием. С настроениями иного рода мы столкнулись в творчестве таких художников как Армандо Де Стефано, Джустино Вальери, Родольфо Арико. Их произведения проникнуты живым интересом к простым людям, состраданием,

участием к ним. Здесь мы видим людей усталых, загнанных, с печатью горя и лишений на лицах. Но глубоко затронуть сердца зрителей этим образам мешает дань формализму, отданная художниками. Она ощущается и в приемах письма, и в цветовых решениях, и, главным образом, в самом подходе художников к характеристике героев, в подчеркивании чисто внешних примет—изможденность лица, огрубленность рук, пальцы, похожие на обрубки. Эти произведения снижают образы людей труда. Оставаясь на поверхности явлений, художники идут по пути эстетизации страданий, нужды, людского горя.

Для творчества всего этого круга художников, как тех, кто в своем восприятии действительности пришел к образам ущербным, так и особенно тех, кто, обратившись к живым темам современности, еще не находит средств их глубокого образного раскрытия, неореализм имеет огромное значение. В нем пример и школа опыта иного подхода к действительности, иных форм ее критики. Живые человеческие образы итальянских фильмов учат видеть не только внешние стороны жизни, где немало горького, жестокого, мрачного, но и идти вглубь явлений, отыскивать в людях, в народе черты подлинной красоты и величия. Они учат не принижать, а возвышать человека, не плакать над его горькой судьбой, а бороться за ее изменение.

Это идейное влияние неореализма сказалось на работах широкого круга художников, в произведениях которых мы видим, как протест против социальной несправедливости сочетается с глубокой верой в человека, с утверждением его внутренней красоты и достоинства. Глубокую народную скорбь на могиле героев, павших в борьбе с фашизмом, мы ощущаем в картине Джузеппе Дзигаина «Десятая годовщина в Фриули». В лицах, в фигурах людей читается не только скорбь, но и решимость, готовность не допустить повторения прошлого. Картина взывает к памяти о днях борьбы, о героях Сопротивления. Говоря о прошедшем, всем образным строем своим она обращена к сегодняшнему зрителю, напоминая, что борьба не закончена.

Большое впечатление оставляет полотно Ренато Борсато—«Париж. Метро Этуаль», повествующее о сегодняшних днях городской бедноты, сильное глубиной психологической характеристики образов. Не знаю, причисляют ли себя авторы этих картин к неореалистам, но в их произведениях явно ощущаются черты свойственного неореализму ви́дения жизни—его гуманизм, его социальный пафос.

И если в этих картинах еще видна известная непреодоленность чуждых реализму влияний в отношении формы, то в ряде других родственных им по духу произведений видны поиски художниками реалистической простоты, доступности, доходчивости формы. Таковы «Цыганята» Ческо Маньолато, «Одиночество» Паоло Фрезекки, «Рабочий» Джиролано Дестопани и многие другие работы. Особенно сильна в этом плане графика. В работах Дзанконаро Гоно «Вагон третьего класса», «Сельскохозяйственные рабочие», «Наводнение», «Три мальчика из Казго д'Орландо» предстает трудовая Италия. Образы ее людей, их труд, быт даны реалистически. Глубокое впечатление оставляет «Мать» Энрико Скавинатто, хотя висящий рядом его же рисунок «Расстрелянный» выполнен в подчеркнуто экспрессионистской манере. Эти и другие работы—резкие, нервные, подчас мрачные по колориту,—свидетельствуют, как сложны поиски художниками ясной и доходчивой формы выражения их глубоких и важных мыслей о действительности.

Реалистическое направление изобразительного искусства современной Италии молодо. Условия для его развития появились только после разгрома фашизма. Но оно упорно пробивает себе путь, крепнет, развивается. Его произведения рождают раздумья над жизнью, помогают разобраться в ее сложных явлениях. Глядя на эти произведения, ощущаешь, какое влияние оказывают фильмы неореализма на поиски передовых художников, как заключенный в них призыв к современности, к показу ее наиболее острых сторон, их глубокий, проникнутый любовью к людям анализ жизненных фактов, их кристально ясная реалистическая форма—как все это облегчает трудный, порой мучительный путь к реализму тех мастеров, в творчестве которых эти тенденции лишь намечаются, пробиваются.

Сопоставляя близкие по духу, родственные по содержанию произведения в изобразительном искусстве и в кино, видишь, насколько последнее дальше продвинулось по пути реализма и народности, как превосходит оно современную живопись Италии силой обобщения, глубиной художественного анализа, реализмом формы. В этом живом сопоставлении рождается и ощущение масштаба того, что сделано и делается мастерами неореализма

в кино, становится яснее как значительна, как авангардна его роль в развитии реалистического направления в искусстве.

Неореализм в итальянском кино животворен, молод, полон созидательных сил. Его программные задачи далеко не исчерпаны. Его новые произведения неизменно приковывают к себе интерес. И те работы, которые мы увидели на фестивале, дают возможность судить как о новых высоких достижениях неореализма, так и об известных трудностях роста, опасностях, подстерегающих его мастеров,—словом, судить о чертах живого, во многом противоречивого процесса развития.

По-настоящему крупным и значительным явлением стал фильм «Крыша», поставленный Де Сика по сценарию Дзаваттини. Он свидетельствует об известном шаге вперед не только в творчестве его авторов, но и в развитии наиболее дорогих и близких нам эстетических и творческих принципов неореализма.

II

Итак—«Крыша». Не будет ошибкой назвать этот фильм одним из программных произведений неореализма в киноискусстве. В нем чрезвычайно полно и последовательно проведена установка на документальность, на художественное исследование жизненных фактов современности. Фильм характерен не только по выбору материала, но и по способу его художественного раскрытия, по аналитическому подходу к жизни, по умению извлечь из суммы обыденных, казалось бы, непримечательных событий огромный социальный смысл, привлечь внимание к жизни рядового человека, осветить ее огнем подлинной поэзии.

В основу фильма положена история, каких тысячи. Сюжет его можно пересказать в нескольких словах. Молодоженам негде жить. Поиски жилья, скитания, бездомная жизнь. Наконец они строят себе хижину на окраине Рима.

Здесь нет необычайных, героических событий. В фильме нет и масштабных, по-шекспировски сложных характеров. Его герои—скромные труженики: подмастерье каменщика, бывшая прислуга. Просты и обыденны их мысли, чувства, стремления.

Почему же так глубоко волнует эта картина?

Почему невеселая, исполненная горечи история Натале и Луизы рождает чувства возвышенные, светлые, оптимистические, а весь фильм оставляет такое ощущение, будто ты напился из свежего чистого родника?

У нас много писалось о силе социального анализа, о гуманизме и других общих отличительных чертах фильмов итальянского неореализма. Они присущи и этой картине. Но социально-познавательная и эмоциональная стороны произведения, идейно-творческие установки автора и художественный успех фильма, как мы знаем, далеко не всегда совпадают. Нам хочется остановиться прежде всего на тех художественных чертах фильма, которые обеспечили ему такой горячий, взволнованный прием, на свойственных неореализму особенностях художественного ви́дения мира с их установкой на точный и тонкий анализ фактов и явлений современности, с таким раскрытием материала, которое дает зрителям радость открытия нового в людях и жизни, освещает рядовое и обыденное светом подлинной поэзии, несущей огромный эмоциональный накал, дающей художественное наслаждение.

Сколько фильмов, повествующих о молодых героях, о перипетиях их любви кончалось счастливым завершением «личной темы»—свадьбой. «Крыша» с этого начинается. Сочная жанровая сценка могла бы быть экспозицией и к фильму о счастливом свадебном путешествии.

Но действительность тут же входит в свои права, возвращая героев с заоблачных высот на грешную землю. Уже в такси настроение новобрачных резко меняется. Луиза снимает с себя нарядное подвенечное платье—оно взято напрокат.

Эта скупая, но чрезвычайно красноречивая, емкая деталь, как вспышка магния, мгновенно осветила не только обстоятельства жизни героев, но и их самих, их характеры. В мелодию личных, интимных отношений двух любящих людей врываются аккорды широкой жизненной темы—нужды, тревог, трудностей.

Здесь завязывается первый узелок напряженного внутреннего действия, пробуждается живой интерес к этим людям, и в дальнейшем авторы следуют по пути подробного психологического анализа чувств и переживаний своих героев. Причем поводом для этого, как и в эпизоде в такси, служат самые заурядные события.

Исследуя жизнь, авторы—и в этом существо избранного ими художественного приема—как бы сближают зрителя с повседневностью, заставляют всмотреться в явления будничные,

прозаические. Они фиксируют внимание не только на поворотных моментах в судьбах героев, но и на тех «мелочах», которые составляют повседневное течение их жизни. Они подают рядовые, внешне непримечательные факты крупным планом, раскрывают их внутренний драматизм, устанавливают их связь со множеством таких же обыденных событий и случаев, прослеживают, как каждый из них накладывает свой отпечаток на психологию героев, как по крупицам накапливается их опыт, кристаллизуются новые качества их характеров.

В этом анализе, скрупулезном и тонком, поражает искусство раскрытия живой диалектики жизни, связи частного и личного в ней с большим, общим, социальным.

Родители Луизы не приняли ее брака. Что это—причуды стариков, коренящиеся в их личных взглядах, предрассудках, предубеждениях? Да нет же! Мы слышим, как мать допытывает Натале о его заработках, спрашивает, будут ли ему выплачивать пенсию по старости. Этот вопрос, обращенный к молодому, цветущему юноше, звучит странно, почти нелепо—но в нем вся нелегкая трудовая жизнь этой женщины. И опять мимолетная деталь—подслушанный в жизни диалог—позволяет понять и характер матери, ее заботы, ее драму, и гнев и непримиримость отца, и трагедию молодых, перед которыми оказались закрытыми двери родного дома. Здесь воочию выступает жестокая обусловленность людских, казалось бы, глубоко личных отношений бесчеловечными условиями нужды и лишений.

Это мы видим и в доме родителей Натале. Условия жизни здесь обрисованы с такой подробностью реалистических деталей, что почти физически ощутимой становится теснота, духота, скученность этого жилища, где ютится большая, многодетная семья. Но это не фон, не внешняя иллюстрация новых жизненных обстоятельств, в которые попали герои. Авторы преломляют все это сквозь призму интимных переживаний и тех отношений в семье, которые сложились с приходом молодоженов.

Гнетущим, невыносимым становится их житье в этом доме, где они вынуждены прятать, скрывать свои чистые молодые чувства, терпеть нападки вечно раздраженного, усталого и озлобленного жизнью зятя Чезаре. И жестокие, не зависящие от людей обстоятельства подсказывают выход—герои уходят на улицу, становятся на путь бездомных скитаний.

В этом конфликте, возникшем в хорошей трудовой семье, ни тихий, бессловесный старик—отец Натале, ни его добрая, душевная мать, ни сестра не могут предотвратить такой развязки. Родственные чувства, доводы человеколюбия вынуждены уступить силе материальной зависимости. Чезаре кормит семью, значит он полновластный хозяин в доме и вправе диктовать свою волю. Звериные законы и мораль общества, в котором живут герои, калечат душу, ожесточают, озлобляют одних, заставляют умолкнуть других, они разъединяют, разобщают людей.

Но в скитаниях Натале и Луизы, в их встречах с самыми различными людьми: и с рабочими стройки, и с прислугой, и с обитателями городка бездомных,—мы видим, что не только эти законы действуют в жизни. Помимо сил разъединения, отталкивания, равнодушия, враждебности существует во сто крат более крепкая сила притяжения, сплочения людей, сила единства и солидарности, рождаемая общностью судьбы, нуждой, бесправием, протестом.

Вынося действие фильма за пределы дома, семьи, на просторы огромного города, авторы постепенно расширяют социальный фон повествования, знакомят со многими, кто близок героям по своему месту на общественной лестнице. Перед нами предстает картина нищеты, жизненных тягот, нечеловеческих условий существования, на которые обречены многие и многие тысячи жителей итальянской столицы. И испытания, выпавшие на долю Луизы и Натале, для которых домом стали пыльные улицы и задворки, крышей—небо над головой, предстают как один из частных случаев многоликой трагедии—бездомности. И это общее приобретает огромную силу художественной убедительности, преломляясь сквозь призму чувств, переживаний героев. Их любовь, тоска разлук и нежность встреч, их маленькие радости, которые так скупо дарит им жизнь, их надежды, разочарования и огорчения—по-настоящему, по-человечески волнуют. И мы ощущаем, как сугубо личные, интимные переживания героев—полнота любви, радость отцовства, тревога за судьбу ожидаемого ребенка—вызывают у них тот прилив душевных сил, тот высокий накал чувств, которые становятся импульсом, толчком к действию, действию социальному. В решении Натале и Луизы вопреки закону, наперекор всему, соорудить свой домик на чужой земле—порыв, дерзание, их вызов несправедливому обществу.

Это момент глубокого перелома в их психике, качественного скачка в развитии характеров. До сих пор они безропотно сносили удары судьбы, жили так, как вынуждали обстоятельства, были не вольны в своих поступках. Теперь, поставив перед собой цель, познав необходимость действия, они обрели внутреннюю свободу. Пусть в малом, пусть в меру своих сил, но они взяли свою судьбу в собственные руки, из жертв они стали борцами, из обороны перешли в наступление. Этот перелом был подготовлен многими испытаниями, был выстрадан всей жизнью героев. Так детальный анализ всего предшествовавшего был одновременно и синтезом—выявлением того, как по крупицам накапливались силы и качества, необходимые для активного протеста, действия, борьбы. И это открытие нового в людях стало художественным открытием, потому что мы не только познали, разумом поняли, но и почувствовали, пережили все вместе с героями.

Если бы существовал аппарат для фиксации чувств, пережитых зрителями при просмотре фильма, мы бы увидели, с каким нарастанием строится их «партитура», как зарожденный вначале живой интерес к героям перерастает в симпатию, сочувствие, сострадание, как, наконец, в заключительных сценах фильма полностью осуществляется психологический эффект «переноса», когда чувства героев и зрителей становятся нераздельными, когда аудитория живет теми же эмоциями, что и герои, поддерживает их стремления, верит в правоту их дела, волнуется за его исход. Свою битву за жизнь Натале и Луиза выигрывают не только на экране, но и в чувствах зрителей.

Заключительный эпизод картины, занимающий добрую ее треть,—сцена строительства домика—решен с огромным нарастанием драматического напряжения. В том, что домик строится нелегально-явочным порядком, что его нужно успеть сложить за одну ночь—пока нет полицейских,—уже в этой задаче определен динамизм, напряженность действия.

Стройка разворачивается, как битва со своими подъемами, наступлениями, трудностями, неожиданными препятствиями.

В лихорадочно-поспешном ритме работы людей, в том, как постепенно светлеет горизонт и меняется освещенность предметов, почти физически ощущаешь течение времени—ценность каждой минуты. Время отмеряют и мигающая лампа, в которой выгорел керосин, и грохочущие экспрессы, проносящиеся мимо стройки. Но стены растут медленно, и так хочется задержать время, остановить приближение рассвета! У всех на уме один вопрос: успеют или не успеют? Кто-то кричит о приближении полицейских, у работающих на экране и у зрителей в зале замирают сердца. И вздох облегчения вырывается, когда оказывается, что это какой-то. дурень решил подшутить над людьми таким образом. Соседи и прохожие, постепенно окружающие стройку, небезразличная толпа зевак: они охвачены живым волнением, достигающим своего предела, когда действительно появляются полицейские.

Эта финальная сцена картины подлинно народна, сложна и полифонична по построению, исполнена глубокого смысла, огромного эмоционального напряжения. Битва за жизнь вступает в решающую фазу. Ее главной действующей силой становится народ, сплоченность бедняков перед лицом враждебного им закона. Тревога за судьбу героев обостряется до предела. Смогут ли они отстоять свой еще не законченный домик, свое будущее? На карту поставлено все—и мы видим, как герои борются. Они не пускают полицейского в дом. В словах, жестах, взгляде Натале—не просьба, не мольба, а исступленная решимость, вызов. За его спиной живая, охваченная волнением стена людей. И в красноречивом блеске их глаз полицейский прочел многое такое, что заставило его уступить.

Чем было вызвано это—движением сердца, проснувшейся человечностью? Возможно, что это и так,—подобные мотивы нам знакомы по фильмам «Полицейские и воры», «Дорога надежды». Но в «Крыше» сам конфликт и его разрешение имеют иную окраску. Сцена заставляет задуматься—как повел бы себя полицейский, окажись он наедине с нарушителем закона, не будь за спиной у Натале поддержки стольких людей? В глубоком подтексте этой сцены вновь с живой силой звучит тема общности, единения людей. В открытом, остром столкновении закона и народа побеждает гнев, протест, решимость простых людей, побеждает народное понимание добра и справедливости.

Мы прощаемся с героями, когда они остаются вдвоем на пороге своего жилища. Их счастье во сто крат сильнее оттого, что оно пришло к ним не по воле случая, а было достигнуто, добыто, завоевано.

Надолго врезается в память крошечный домик на фоне теснящихся вдали огромных

зданий. Отдаляясь, аппарат фиксирует все более широкую панораму вечного города, как бы определяя масштаб рассказанного нам маленького случая, выхваченного из безбрежного потока жизни.

Фильм помог нам заглянуть в ее глубины. В рассказе о маленькой частности заключено широкое социальное обобщение. В нем звучит не абстрактный гуманизм, не вообще сочувствие к маленькому человеку, а суровый обвинительный акт миру зла и насилия, вера в силы народа, на чьей стороне правда и будущее.

III

Вспоминая многие знакомые нам фильмы итальянского неореализма, ощущаешь, как благодаря им живой и зримой предстала перед нами картина жизни сегодняшней Италии, будни и праздники, заботы и стремления ее простых людей. Мы глубже узнали и полюбили их. В совокупности многих героев этих фильмов нам открылся национальный характер народа—трудолюбивый и благородный, веселый и общительный, добрый и отзывчивый, исполненный неиссякаемого жизнелюбия и оптимизма. Во многих картинах мы ощутили и такие его черты, как стойкость в преодолении трудностей, как солидарность и сплоченность тружеников перед лицом жизненных невзгод. В «Крыше», где это ощущается, пожалуй, больше чем во многих других фильмах, мы увидели и новые черты—волевое начало, способность и готовность людей к активному действию, сопротивлению, борьбе. Это составляет сильную сторону произведения. Рассказывая о жизни народа, ни на иоту не уступив в силе ее художественного анализа, авторы дальше пошли в своих выводах. Социальный протест героев нашел выход, облекся в форму социального действия.

Применительно к фильмам, где это отсутствовало или было выявлено менее ярко, можно было не раз услышать упреки критики, что картины итальянского неореализма не указывают выхода, что их концовки оставляют ощущение незавершенности. Нам думается, что те, кто хотели бы в каждом фильме, в каждом случае видеть четкий, облеченный в конкретное драматическое действие выход,—неправы. Следование по этому пути привело бы к натяжкам, идеализации, ибо далеко не так просто и далеко не всегда в условиях сложной и противоречивой действительности современной Италии такой выход может быть найден. Да, в незавершенности жизненных коллизий, в том, что повествование о судьбах людей обрывается подчас концовками в духе чаплинских уходов вдаль—заключена известная ограниченность неореализма. Но не преподнося в готовом виде историческое разрешение намеченного конфликта, лучшие итальянские фильмы—и в этом их общественно-воспитательная роль—ставят жгучие социальные проблемы, вскрывают причины людского горя. Показывая обыденные факты жизни, они заставляют задумываться над ними, обостряют социальное внимание, разрывают предрассудки господствующей морали, борются против равнодушия человека к человеку.

Активная позиция, боевая тенденция их авторов—в пробуждении любви, веры, уважения к простым людям, в страстной критике законов, морали, самих основ современного буржуазного мира.

Таким отношением к людям и событиям проникнут и другой показанный на фестивале фильм—«Повесть о бедных влюбленных» К. Лидзани.

Это совсем иная по материалу, по принципу построения картина. В ее основе не локальный эпизод из жизни одной семьи, а широкое, протяженное во времени повествование о многих людях. На материале событий середины двадцатых годов, когда фашизм в Италии поднимал голову, рвался к власти, авторы раскрыли тему народного сопротивления, борьбы—и как созвучна эта история сегодняшним дням, как поучительна она для современного зрителя!

Герой фильма—улица, маленькая уличка во Флоренции, заселенная беднотой—рабочими, мелкими торговцами, ремесленниками. Фильм знакомит нас со многими из них: с типографским учеником Марио, его невестой Бьянкой, кузнецом Коррадо, зеленщиком Уго, сапожником Стадерака, бухгалтером Карлино, «синьорой», ее прислугой Джезолминой, семьей лавочника Альфредо и многими, многими другими обитателями Виа дель Корно. На этой улице все на виду. Здесь все о всех знают—обычная итальянская улочка со своим бытом, развлечениями, сплетнями. Но постепенно за этими обывательскими связями выступает нечто более существенное. Людей объединяет или разделяет отношение к событиям. И как только на тихую уличку пришла политика—отзвуки классовых битв в стране,

мы увидели, что Виа дель Корно не общность соседей, а социальный организм, сложный, разъедаемый противоречиями, исполненный острых конфликтов.

Перед нами проходит множество судеб, людских интересов, настроений, поступков. В таком построении картины есть известные слабости, фильм повествователен, стремление уложить в его рамки содержание одноименного романа Васко Пратолини привело к обилию сюжетных линий, фрагментарности. Но при всем этом фильм объединен единым стержнем. Сложное переплетение людских судеб, сопоставление многоразличных характеров воссоздает картину течения народной жизни. Постепенно, шаг за шагом, разворачивается и звучит со все бо́льшей силой тема объединения, сплочения тружеников перед лицом наступающей фашистской реакции, тема роста, закалки людей в огне классовых битв.

В каждом кадре картины ярко звучит отношение художников к происходящим событиям, к их участникам. Теплый юмор, добрая усмешка, сочувствие, с которой они характеризуют своих героев—людей отнюдь не идеальных, ошибающихся, ищущих,—сменяется иронией, едким сарказмом, ненавистью, когда речь заходит о жалких и ничтожных типах, надевших во имя корысти и карьеры черные рубашки с фашистской эмблемой.

Подлинно трагедийным звучанием исполнены сцены «Варфоломеевской ночи», организованной фашистами. Надолго врезается в память подвиг кузнеца коммуниста Коррадо, отдавшего в борьбе с фашизмом свою жизнь. Это яркий и впечатляющий образ. В Коррадо и его друзьях мы увидели силу героической партии коммунистов Италии, будящей сознание народа, поднимающей его на борьбу.

«Повесть о бедных влюбленных», события которой отдалены от нас более чем четвертью века,—фильм современный в подлинном и высшем смысле этого слова. Глубина и верность его идейного и художественного звучания ставят его в ряд интересных и значительных произведений итальянского неореализма.

Но неореализм—течение сложное, вбирающее в себя довольно широкий круг различных художественных явлений. Как отличается, скажем, роман Васко Пратолини «Повесть о бедных влюбленных» от «Римских рассказов» Альберто Моравиа. В первом мы видим глубину анализа сложных социальных явлений, силу художественного обобщения. Во втором—серию локальных психологических этюдов из жизни римского «дна». Примерно так же отличается от фильма «Повесть о бедных влюбленных» (сохранившего дух литературного первоисточника) фильм «Сбившиеся с пути» режиссера Ф. Мазелли.

По художественным приемам, стилистике, форме он близок лучшим неореалистическим фильмам. В нем ощущается тонкость психологического анализа, в нем есть прекрасно поставленные сцены, например сцена финала. Но в целом фильм «Сбившиеся с пути» оставляет двойственное впечатление. Творческие усилия и немалый талант автора, не будучи направленными по четкому идейному руслу, в значительной мере оказались потраченными впустую.

Переживания, некоего молодого аристократа, анализ ущербной психологии этого отщепенца, в момент решительного испытания не пошедшего с народом, по существу, предавшего товарищей гитлеровцам, как бы тонко все это ни было показано, не встречают горячего отклика аудитории. Намерения художника, искренность которого не вызывает сомнений, вошли в противоречие с выбранным им материалом. Он взволнованно и во многом талантливо рассказал историю, не выходящую за рамки частного психологического случая, историю в общем мелкую и незначительную. В этом уступка враждебному неореализму принципу—«всеядности искусства». Не всякий частный случай из жизни представляет одинаковый интерес, таит в себе зерно большого и широкого обобщения. И если простой, обыденный случай, взятый в «Крыше», вырос до такого обобщения, то история «Сбившихся с пути» осталась единичной и мало существенной иллюстрацией. Нет, не сумма формальных приемов, не манера повествования, не стилистика определяют принадлежность к итальянскому неореализму. Все это производное от главного—от взгляда художника на мир, от его общественной позиции. Борьба с равнодушием людским, которую ведет неореализм, сама по себе не терпит равнодушия «всеядности».

Этот конкретный пример еще раз подтверждает, что главной опасностью, подстерегающей мастеров неореализма, является утеря большой мысли, народной темы, утеря активной идейной позиции художника, разменивание на мелочи. И в этом смысле название фильма «Сбившиеся с пути» может быть отнесено не только к персонажам картины, но в известной мере к ее авторам.

IV

И еще об одном хочется сказать, думая об опасности сужения творческих и идейных задач неореализма,—о поспешной канонизации его творческих приемов и теоретических положений. Здесь поводом для разговора послужат не столько сами фильмы, сколько эстетические взгляды их авторов. Недавно в журнале «Искусство кино» была опубликована статья Чезаре Дзаваттини «Некоторые мысли о киноискусстве». Она привлекла к себе внимание творческой общественности, и тем самым один из талантливых мастеров и идейных родоначальников неореализма в киноискусстве как бы заочно принял участие в горячих обсуждениях, спорах и дискуссиях, возникших в связи с новыми фильмами, показанными на фестивале.

Взгляды Дзаваттини по многим важнейшим вопросам киноискусства дают основание этот разговор продолжить.

В его высказываниях подробно, аргументированно изложены основные программные принципы неореализма, мысли о его будущем. В них дано эстетическое и моральное обоснование того, что так близко и дорого нам в итальянских фильмах.

Как прямо и убежденно он говорит о воспитательной миссии кино, о месте художника в обществе, его призвании выражать требования своего времени. Как горячо он провозглашает задачу обращения к самым острым проблемам современности с тем, чтобы клеймить зло и язвы, изобличать причины, их породившие. В этих мыслях—человек высоких и непоколебимых моральных убеждений, художник-гражданин, безраздельно отдавший свой талант служению народу.

Как ценны и интересны его мысли о самом методе творчества, о задачах проникновения вглубь материала, о синтезе в ходе анализа, об извлечении из каждого факта всего богатства его морального и социального смысла, о крепкой опоре художника на факты действительности, о необходимости ее глубокого изучения—в этом открывается нам художник-мыслитель, непоколебимый и убежденный реалист, новатор.

Нам близки его взгляды на то, что кино должно заставить людей размышлять, обострить социальное внимание, усилить стремление к взаимопониманию, солидарности, словом, к проявлению человеческого участия, к сосуществованию. Мы солидарны в понимании «сверхзадачи» искусства—изменить мир к лучшему. Как справедливы его слова: «кино нуждается, чтобы в рядах его работников были не только самые могучие интеллекты, но также—и прежде всего—самые горячие сердца, самые богатые духом люди». Зная творчество Дзаваттини, мы относим эти слова к нему самому. Нам многое в его понимании искусства близко. С какой радостью мы разделяем эти мысли, обобщающие творческий опыт неореализма в кино, освещающие нам истоки его успехов. Но это чувство начинает покидать нас, когда разговор заходит о будущем кино, о перспективах его развития, когда автор касается некоторых общих вопросов творчества.

Безграничная вера в факты, события, людей у него сочетается с обедненным пониманием роли художественного вымысла и если не с отрицанием, то с ограничением, умалением роли фантазии в художественном творчестве. Здесь заключено известное противоречие в его творческом кредо.

Дзаваттини ратует за показ «истинных событий» «без добавлений», за неприкрашенные фантазией художника документальные факты. В этом он видит главную задачу кино, будущее неореализма. Ценно, по его мнению, лишь то, что художник увидел собственными глазами, увидел непосредственно. Он видит главную задачу художника в том, чтобы отразить, раскрыть типическое, значимое в каждом увиденном факте, мечтает встретить конкретного человека «с именем и фамилией», который бы являлся протагонистом современной жизни.

Все, что выходит за пределы этого,—«выдумка», бегство от подлинной действительности, измена главной миссии киноискусства. Нам думается, что подобное утверждение, основанное на преклонении перед фактом, суживает задачи искусства только до воспроизведения подсказанной жизнью данности, оно отнимает у искусства способность к синтезу, к выявлению типического в ряде фактов, к «отвлечению» существенных сторон из многих фактов, к созданию собирательных образов. На деле такой призыв означает уход от важнейших принципов реализма, от его богатых традиций.

Отстаивая достоверность в показе действительности, Дзаваттини объявляет борьбу всему, что, с его точки зрения, является «выдумкой», как и «чрезвычайному» в самой действительности. «Надо вести борьбу против ч р е з в ы ч а й н о г о и схватывать жизнь в те

ее моменты, которые мы сами переживаем, в ее наибольшей повседневности».

Он отвергает «оригинальные», заранее, до съемки написанные сценарии, выступает против актера. Будущее неореализма ему рисуется, как выход художника на улицу с кинокамерой в руках для создания фильма «на ходу», фильма, в котором роли исполняли бы сами герои. «Нужно, чтобы стерлась грань между жизнью и кинематографическим спектаклем». В этом он видит главную задачу будущего. Можно было бы не останавливаться подробно на этих взглядах, во многом повторяющих «архиреволюционные» призывы и манифесты наших документалистов-«киноков» времен 20-х годов. Но взгляды эти имеют уже и сейчас прямое влияние на творческую практику. Из стремления максимально приблизить фильм к действительности, в том числе и по продолжительности действия, рождаются многие длинноты и затяжки в неореалистических фильмах. Установка на отказ от профессионального актера в ряде случаев привела к блистательным результатам—и в конечном счете обогатила плеяду профессиональных киноактеров в Италии талантливыми людьми, впервые открытыми в неореалистических фильмах. Но в ряде случаев эти люди не способствовали усилению эмоционального звучания картины.

Это относится, в частности, и к многим эпизодам «Крыши», где актер-непрофессионал, играющий Натале, явно «не дотягивал».

Наблюдая попытки таким образом сблизиться с жизнью, невольно вспоминаешь глубокую мысль Ленина, что искусство не должно выдавать себя за действительность.

Тесно связаны с общими взглядами Дзаваттини и его воззрения на героя в киноискусстве.

Полностью разделяя его мысли о том, что искусство должно поднимать, возвышать людей, что в нем постоянно должен звучать призыв к чувству ответственности и собственного достоинства каждого человека, вряд ли можно согласиться с общим ходом его рассуждений о герое. В них мы видим, как правильный посыл, справедливая мысль, лежащая в основе анализа проблемы, будучи доведенной до крайности, превращается в свою противоположность.

«Героями, в большей или меньшей степени вымышленными, я сыт по горло,—пишет Дзаваттини,—я хочу встретить человека, являющегося истинным протагонистом современной жизни». Представление о таком человеке связано у Дзаваттини с принципиальным отрицанием всего «чрезвычайного» в жизни. Если искусство должно «схватывать жизнь в ее наибольшей повседневности», если «нужно исследовать только то, что мы видим перед собой», значит и герои должны быть обыденными, рядовыми, ни на иоту не возвышающимися над окружающими, «такими, как все». Но почему, анализируя жизнь, отказывать «этим всем» в возможности какого бы то ни было проявления «исключительности»? Ведь героизм людей—не плод фантазии. Он заключен в самой жизни, по крупицам рассыпан во многих, он живет в народе, в народном характере. Искусству под силу это выявить, обобщить, систематизировать, дать героические образы, характеры, поступки. Но этого не следует делать, утверждает Дзаваттини, нужно показывать рядовых людей, таких, какие ежедневно встречаются на улице,—иной подход будет «вымыслом».

Но может ли художник встретить в жизни человека недюжинного, возвышающегося над толпой силой мысли, целеустремленностью воли, героизмом поступков? Конечно, может. Но если даже такой жизненный прототип, подлинный герой «с именем и фамилией» встретится, судя по статье Дзаваттини, его вряд ли следует показывать на экране. «Я против «исключительных» персонажей, я против героев,—пишет он,—я всегда ощущал к ним инстинктивную ненависть». И в объяснение этому приводит избитый тезис тех буржуазных эстетиков, которые тщатся зачеркнуть героическое в жизни и людях—«герои порождают в зрителях комплекс неполноценности». Но отрицательное воздействие героя сказывается не только в том, что он способен обидеть, принизить, отодвинуть на задний план миллионы человеческих существ. Дзаваттини усматривает и другую опасность—прямого деморализующего влияния героя на психику зрителя. «Привычка отождествлять себя с персонажами очень опасна. Не нужно отождествлять себя с тем, чем ты не являешься в действительности».

Здесь мы сталкиваемся с довольно странным и, прямо скажем, упрощенным толкованием сложной и тонкой проблемы воздействия образов искусства. Разве зритель обязательно должен отождествлять себя, скажем, с Дон-Кихотом, королем Лиром, Тарасом Бульбой, или Тартюфом, или Кабанихой? Скольким людям эти и другие герои литературы, театра, кино давали и возвышающий душу пример,

и заряд ненависти к злу и насилию, будили глубокие раздумья о жизни, учили мыслить и чувствовать, духовно возвышали и обогащали человечество. Но во имя возвышения рядового человека, оказывается, лучше отказаться от подобных героев. Такого рода ограничение задач неореализма вряд ли служит делу защиты прав и достоинства простого человека. В этом сквозит не только пренебрежение к высоким реалистическим традициям мирового искусства, но и забвение живых истоков народного творчества. Ведь образы героев—далеко не заурядных, «исключительных», неустанно творит сам народ. Ими наполнены эпос, песни, легенды каждой нации.

Почему же в наше время кинематограф должен быть лишен всего этого?

Нам могут возразить: «неореализм не берется за решение всех задач, у нас свой путь, свое направление». Отлично! Но как решается неореализмом проблема героического в пределах поставленных им самим задач? Вспомним галерею прошедших перед нами образов простых людей—героев фильмов «Похитители велосипедов», «Два гроша надежды», «Машинист», «Умберто Д.». Эти люди, их судьбы заставили о многом задуматься. Многих из них мы по-настоящему полюбили. Они покорили нас своим моральным превосходством над миром лжи и несправедливости, правотой своих устремлений, жизнелюбием, стойкостью в повседневной борьбе за элементарные условия человеческого существования. В этом их героизм—простой, не броский, будничный, но от этого не менее трудный, требующий огромного напряжения духовных сил. Но все эти герои—жертвы. Они—словно кариатиды, придавленные грузом обстоятельств. В чувстве любви к ним огромная доля сострадания. И только в немногих из них ощутилось иное—проблеск, намек на то, что люди способны и распрямиться, бросить вызов судьбе, добиваться, действовать, побеждать.

Следя за событиями в жизни современной Италии, мы отметаем предположение, что люди активного действия, подлинные герои борьбы за лучшую жизнь народа представляют собой единицы. Почему же их образов нет на экране? Не сказывается ли здесь—и отнюдь не лучшим образом—теория самоограничения только заурядным, будничным, отрицание героя?

Оставаться долго на этих позициях, показывать жизнь только в ее рядовых проявлениях, сбрасывая со счетов бродящие в народе силы, растущие потенции,—значит во многом лишать свое искусство воспитательной, мобилизующей силы. Нетрудно понять, что в условиях зависимости от предпринимателей, цензуры и по многим другим причинам художники итальянского кино не могут показать многие факты действительности—такие, например, как захват крестьянами помещичьих земель на юге страны, как забастовки и многие другие острые столкновения, конфликты, которые изобилуют примерами народного героизма. Но одно дело—трудности показа этого на экране, и совершенно другое—принципиальное отрицание героя, выходящего за рамки будничного существования.

Здесь мы вновь вынуждены вернуться к вопросу об активности позиции художника. Отбивая нападки на неореализм, который якобы уклончив в своих политических выводах, Дзаваттини остается на половинчатой позиции. «Что касается путей выхода,—пишет он,—то указывать их не художнику как таковому: с него достаточно—и это уже не мало—дать почувствовать необходимость, я бы сказал, неотложность искать их». И это опять звучит самоограничением. Здесь автор, как нам кажется, противоречит себе. В письме, адресованном Элио Петри, говоря о своем основном стремлении многое изменить в современном мире, он писал: «В своих мыслях и чувствах мы уже все разрешили интуитивно, мы уже давно живем в мире лучшем, чем наш».

Но если так, то что же мешает художнику активно учить людей добиваться этого лучшего мира, сменить позицию проповедника на позицию трибуна?

Во всех этих взглядах, которых мы коснулись, много спорного, сужающего и воспитательные, и чисто творческие задачи искусства, о котором в целом так глубоко и интересно говорит Дзаваттини. Он прав и в том, что неореализм—течение, связанное с жизнью, новаторское, «отвергает все каноны, которые по существу представляют не что иное, как кодификацию ограничений». У неореализма хватит живых сил, чтобы сломить и те ограничения, препятствия, которые могут возникнуть на его пути.

Никогда не следует судить о человеке только на основании того, что он сам о себе думает. Еще в большей мере это относится к художественным течениям, их манифестам, программным высказываниям их мастеров. В самом существе неореализма, в его главной

установке на изучение жизни уже заключено то, что поможет преодолеть искусственные ограничения, догматизацию взглядов, канонизацию творческих приемов.

Сама жизнь, которой старается быть верным неореализм, подталкивает его мастеров к более глубокому познанию ее законов, и художественное выражение ее правды, ее сущности властно потребует не только выявления взаимосвязи, взаимообусловленности явлений (на что сейчас делается главный упор), но и более глубокого раскрытия борьбы противоположностей, составляющей внутреннюю основу ее движения, развития. И как только творчески, мировоззренчески художники придут к задаче раскрытия глубоких закономерностей развития современного общества, сами собой отпадут многие из их временных заблуждений. В их картинах появится и борьба, и ее герои; народ предстанет силой активной, действенной, способной изменить мир к лучшему.

Это дело будущего? Конечно. Но таков путь ко все более глубокому художественному познанию жизни, объективный путь развития реализма—всех его направлений.

•

Развитие искусства марксизм-ленинизм неизменно связывает с жизнью общества, с социальными битвами, с поступательным движением истории. В предисловии к итальянскому изданию «Коммунистического манифеста» Энгельс писал: «Конец феодального средневековья, начало современной капиталистической эры отмечены колоссальной фигурой. Это—итальянец Данте, последний поэт средневековья и вместе с тем первый поэт нового времени. Теперь, как и в 1300 г., наступает новая историческая эра. Даст ли нам Италия нового Данте, который запечатлеет час рождения этой новой пролетарской эры?»

Десятилетия, прошедшие со времени, когда были написаны эти слова, насыщены величайшими историческими событиями, грандиозными классовыми битвами, утвердившими новую эру во многих странах мира. Эта эпоха отмечена дальнейшим развитием реализма, и не случайно, что период коренных сдвигов в жизни всего современного общества, период острого кризиса буржуазной системы, годы, когда Италия пережила величайшие социальные потрясения, вызвали к жизни новое, живое течение внутри реализма—итальянский неореализм.

Его вознесла на своем гребне мощная волна освободительного движения народа, его напоил силами народный протест против социальной несправедливости, угнетения, реакции. В нем концентрированно выразились прогрессивные идеи, устремления, надежды нации, стремления передовых художников служить задачам своего времени, своему народу. Но дело не только в социальных предпосылках. Неореализм возник в стране величайших художественных и, что важно подчеркнуть, реалистических традиций. Он поставил их на службу своим задачам: всеми своими корнями он уходит в благодатную почву художественного творчества талантливого, свободолюбивого народа. И во всем этом истоки его идейной и художественной силы. В этом объяснение тому, что отряд мастеров неореализма, творящих в области самого массового и демократического искусства—кино, является сейчас одним из наиболее передовых форпостов реализма во всем мировом искусстве. Находясь в реакционном окружении, итальянский неореализм активно противостоит силам, традициям, модным течениям буржуазного искусства. Он—порождение новой эры в развитии мировой культуры. Здесь залог огромных перспектив, огромного будущего этого правдивого, человечного, мужественного искусства.

Ю. Дмитриев

ТЕНДЕНЦИОЗНОСТЬ ОСОБОГО РОДА

В фильме «Крысы», поставленном в Федеративной Республике Германии по одноименной пьесе Г. Гауптмана, заняты большие мастера киноискусства. Ставил фильм известный режиссер Роберт Сиодмак, специально приглашенный из Голливуда. Снимал один из выдающихся операторов Гэран Штриндберг. В фильме играют крупные актеры. Среди них в первую очередь следует назвать Марию Шелл и Курта Юргенса.

Кончается фильм благополучно: молодая мать соединяется со своим ребенком, и мы вместе с полицейскими следователями любуемся этой умилительной сценой.

Но когда мы выходим из кинотеатра, у нас остается неприятное ощущение, чувство какой-то тяжести и неловкости.

В чем причина?

Проще всего ответить на этот вопрос так: сценарист не посчитался с тем, что имеет дело с произведением писателя-классика, и бесцеремонно исказил его. Он перенес действие в нашу современность, хотя у Гауптмана оно относится к 1910 году. Сценарист заставил главную героиню бежать из одной зоны Берлина в другую. Он лишил сценарий сатирической силы, которой отличается пьеса Гауптмана. Изменен сюжет и притом весьма радикально. В пьесе у главной героини Паулины умирает ребенок, а она сама кончает жизнь самоубийством. В картине же ребенок остается жить, как и сама Паулина, убивающая камнем одного из своих обидчиков.

Все эти перемены не пошли фильму на пользу. Была интересная, написанная ярким гауптмановским языком трагикомедия, показывающая внешнюю помпезность и внутреннюю гнилостность вильгельмовской империи, а получилась всего лишь мелодрама, имеющая очень натянутый счастливый конец.

Автор сценария Иохен Хут. Режиссер Роберт Сиодмак. Оператор Гэран Штриндберг. Художник Рольф Цегетбауер. Композитор Вернер Эйзбреннер. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник. Производство ЦСК-фильм, ФРГ.

Зрители, знакомые с пьесой, выходят из зала разочарованными. Надо, однако, заметить, что пьеса «Крысы» в наших театрах никогда не шла, большинство зрителей не делает сравнений с подлинным гауптмановским произведением и знакомится с картиной, как с самостоятельным произведением искусства.

О чем же оно рассказывает?

Молодая женщина, которая, по-видимому, совершила какое-то преступление, попадает в концлагерь, откуда она бежит без денег и документов. Паулина беременна. О том, кто был ее мужем или любовником, мы так и не узнаем до конца фильма. В фильме есть намеки на то, что он скрылся, а потом его снова арестовали—неизвестно за что. Паулина поступает в прачечную, хозяйка которой страстно хочет, но не может иметь детей. Это приводит ее в отчаяние: она боится, что ее бросит муж. Хозяйка прачечной притворяется беременной, а когда Паулина рожает ребенка, объявляет его своим, дав взамен Паулине денег и выпроводив ее из дому. Однако инстинкт материнства у Паулины оказывается сильнее всяческих расчетов, и она снова и снова возвращается к своему ребенку. Тогда, боясь разоблачений, хозяйка прачечной уговаривает своего братца бездельника Бруно убить Паулину. Тот приглашает Паулину встречать Новый год в ресторан, а когда они ночью возвращаются через пустырь, Бруно покушается на ее жизнь. Но Паулина, сопротивляясь, сама наносит ему камнем смертельный удар. Паулина бежит, ее задерживает полиция, вызываются в качестве свидетелей хозяйка прачечной и ее муж. Выясняются все обстоятельства дела, и Паулина спешит к своему сыну.

...Однако, кто такая Паулина? Какое преступление она совершила, прежде чем попала в лагерь? Кто был ее возлюбленный? Из-за чего он бросил ее? Ни на один из этих вопросов мы не получаем ответа. Мало того, вначале мы презираем, ненавидим возлюбленного



«КРЫСЫ»

Паулины, бросившего ее в трудном, даже в отчаянном положении, а в конце картины нам устами мужа владелицы прачечной говорят, что, может быть, он ни в чем не виноват. Так кто же виноват во всех людских бедах? Социальные условия? Общественные предрассудки? Наконец, свойства характеров героев? Кого нам ненавидеть? С кем вести борьбу?

Авторы фильма не намерены отвечать на подобные вопросы. Разве виновата хозяйка прачечной в том, что она не может иметь детей? Она совершает преступление. Но ведь это преступление от отчаяния, от безвыходности положения. Разве виновата женщина, вынужденная продавать своего ребенка? А что ей оставалось делать без денег, без документов, без жилья? И, с другой стороны, разве она виновата, фактически шантажируя мнимую роженицу, снова и снова приходя на свидание к своему сыну? Это же естественное проявление инстинкта материнства. И Бруно, готовый убить Паулину, не так-то уж, с точки зрения авторов фильма, виноват—он ведь спасает честь своей сестры, единственного близкого ему в мире человека. Так кто же прав, кто виноват? Все в этой картине правы и почти все, в той или иной степени, негодяи и преступники. Жизнь уж так создана, утверждает картина, что она не несет людям счастья и толкает их на преступления. И дело, мол, не в социальных условиях, а в биологической сущности жизни и в роке, над всеми людьми висящем, так что здесь уж ничего не попишешь.

Тема тайного преступления, совершенного по неизвестным причинам, и ожидания кары широко распространена в современном западноевропейском кинематографе. При этом характерно, что мы, зрители, не знаем, в чем заключалось преступление и в каком состоянии оно было совершено. А может быть, и преступления-то вовсе и не было, а просто человека оклеветали? А может быть, он совершил преступление, спасая свою честь или свою жизнь?

Вспомните фильм «У стен Малапаги». Герой с глубоким вздохом вынимает из чемодана одну женскую перчатку, а в конце фильма его арестовывают. По-видимому, он убил, но кого: жену, любовницу? За что?

Подобным образом строится и сюжет «Крыс». Такое «незнание», отсутствие ясной мотивировки действия приводит к тому, что мы не можем вынести своего приговора героям и их поступкам.

Что это—отсутствие тенденциозности, к которому призывают идеологи буржуазного искусства? Нет, это ярко выраженная тенденциозность особого рода. Нас хотят убедить, что в жизненных несчастьях никто не бывает виноват, что несчастья, как тучи, всегда висят над человеком—такова жизнь... Но ведь это ложь, сфабрикованная идеологами буржуазии. Это—буржуазная тенден-

«КРЫСЫ»





«КРЫСЫ»

циозность в искусстве. Ее цель—доказать, что в несчастьях простого человека никто не виноват.

В «Грозе» А. Н. Островского Катерина, доведенная до отчаяния, бросается в омут. Мы понимаем, кто довел ее до этого, и яростно ненавидим «темное царство» Кабаних, Диких.

А в фильме «Крысы» мы видим затравленного человека, но не видим источника его драмы. И это рождает чувство безысходности, сознание, что нет сил для борьбы, что человек оказался в лабиринте противоречий, из которого нет выхода. Борьба с роком бессмысленна, невозможна—вот о чем говорит фильм.

Это чувство безысходности рождают многие картины буржуазного кино.

Таков, с моей точки зрения, фильм Феллини «Дорога». Главный герой—бродячий цирковой артист Дзампано (артист Антони Куинн)—представитель одной из самых романтических профессий. Но как тяжел и унизителен, судя по картине, его труд! Номер, показываемый Дзампано, не несет радости ни исполнителю, ни зрителям—он унижает человека. Усилиями грудных мышц Дзампано разрывает цепи, и каждый раз от страшного напряжения у него на груди выступает кровь. Какое равнодушное, тупое лицо у артиста при исполнении этого номера, как механичны его жесты и как бессмысленна вся его дорога, не имеющая конца, и уж, конечно, не приносящая счастья. Как жестоки должны быть люди, сбегающиеся поглядеть на подобное зрелище, и как мало у них должно быть даже не эстетического чувства, а простой человечности. Страшен этот мир, но некуда из него уйти—дорога бесконечна... И люди бредут по этой дороге, ничего не совершив, ничего не достигнув, не испытав подлинных человеческих радостей. И это очень страшно, потому что сценарист и режиссер также не видят выхода из замкнутого круга.

Здесь названо несколько фильмов, они созданы в разных странах, в их постановке принимали участие разные художники, они не похожи один на другой по сюжету, и все же в них есть нечто общее. Это общее—философия безысходности. Она определяет и манеру актерской игры, и режиссуру, и работу оператора и художника.

М. Шелл играет в «Крысах» роль Паулины. Это, бесспорно, талантливая и острая актриса. Но вспомните картину: на всем ее протяжении мы видели не лицо, а маску человека, доведенного до отчаяния и отупения. Вспомните неуверенный, какой-то блуждающий жест Паулины, ее пустые глаза—и вы поймете, что этот человек в тупике. Правда, в ней сохранился инстинкт материнства, но именно инстинкт, не больше, и разум вступает в борьбу с инстинктом, потому-то она и отдала ребенка.

Кажется, в двух эпизодах фильма Паулина улыбается, и один раз, когда она кормит младенца, слезы катятся по ее щекам. И эта улыбка и эти слезы, освещая лицо Паулины, позволяют нам почувствовать, что когда-то Паулина была хорошенькой, веселой, сердечной девушкой. И вот жизнь так жестоко расправилась с ней. В этой молодой женщине есть что-то жалкое, унизительное, отвращающее, бередящее душу, но нет протеста, силы духа. Поэтому так тяжело и неприятно на нее смотреть. Мы помним Марию Шелл по другим картинам, например по «Жервезе», и знаем, какой поразительной техникой обладает эта актриса, способная передать тончайшие нюансы чувств, необычайное богатство психологических состояний. Здесь же мимика актрисы нарочито омертвлена—очевидно, такова была задача режиссера.

Сценарист, режиссер и оператор в «Крысах» стремятся унизить человека, показать его в самом непривлекательном виде. Вот на кровате лежит Бруно, молодой мужчина, а перед-

ним стоит двенадцати-тринадцатилетняя девочка, наивно пытающаяся соблазнить его. Эта сцена понадобилась сценаристу и режиссеру только для того, чтобы показать, что и эта курносая девочка обязательно, как и ее мать,—других путей нет!—станет проституткой. В этом смысл эпизода.

Паулина должна рожать. Оператор показывает кровать во всех ракурсах, потом его взгляд падает на десятки театральных плащей и сапог (роды происходят в костюмерной),—он хочет показать нам атмосферу равнодушия театральных кулис, в которой должна начаться новая человеческая жизнь. Сами вещи, холодный театральный реквизит создают атмосферу бессердечности, мертвечины...

Или сцена в ресторане. Авторы широко демонстрируют толпу людей разных возрастов, но одинаково похожих на обезьян.

И чем дальше смотрим мы этот фильм, тем нагляднее раскрывается мысль авторов о нелепости человеческого существования.

Пусть не подумает читатель, что мы против показа трагических судеб, драматических ситуаций. Совсем нет. В жизни бывает много трудного, трагического, но человечество все более ясно видит свой путь к счастью и все более твердо верит в конечную победу над злом. Люди всех стран верят, что препоны, стоящие на пути к счастью, и в первую очередь социальные, будут разрушены.

А проповедь пессимизма и безысходности, неверия в человека—не что иное, как проявление буржуазной идеологии в искусстве. «Крысы»—показательный пример в этом отношении.

Когда мы говорим о буржуазном киноискусстве, то чаще всего для примера приводим откровенно примитивные гангстерские фильмы. В «Крысах» дело обстоит посложнее. Перед нами произведение, сделанное талантливыми людьми и благодаря этому оказывающее на зрителей несомненно большее воздействие, чем гангстерский фильм. Но это влияние тлетворно, это влияние художников буржуазного искусства, и об этом следует помнить.

М. Злобина

СЕРДЦЕ ДИТТЕ

Что общего между бедной девочкой Дитте и прекрасной звездой, сияющей на небосклоне?.. Может быть, звезды и смотрят вниз, но светят они не всем. Дитте не имела времени любоваться звездами—она была с раннего детства поглощена земными заботами. После величавой картины звездного неба, открывающей фильм, жалкая комната, в которой увидела свет божий Дитте, кажется еще более убогой и безрадостной. «Увы, человек не звезда»,—тем более Дитте, которой суждено остаться навеки затерянной среди сотен тысяч подобных ей и изведать в жизни лишь несправедливость и горе. Не всякому дано увидеть, как прекрасен человек. Тут недостаточно умения видеть, надо прежде всего уметь любить так, как любил человечество и свой народ Мартин Андерсен Нексе. В фильме Бьярне Хеннинга Йенсена неизбежно оказались утерянными многие—и порой существенные—детали романа. Но в нем бережно сохранено главное, чем привлекательно произведение Нексе,—высокая и мудрая человечность.

Жизнь датской бедноты раскрывается постановщиком сурово и буднично, со строгой неприкрашенностью, соответственно стилю романа и внутреннему строю героев. Йенсен словно намеренно ограничивает свои возможности, добиваясь скромной, порой жестокой безыскусственности. Атмосфера фильма насыщена горем и страданиями, преступление входит в него просто и тривиально, как заурядный спутник нищеты.

И все-таки в фильме нет ни безысходности, ни отчаяния. Напротив. Он рождает светлое

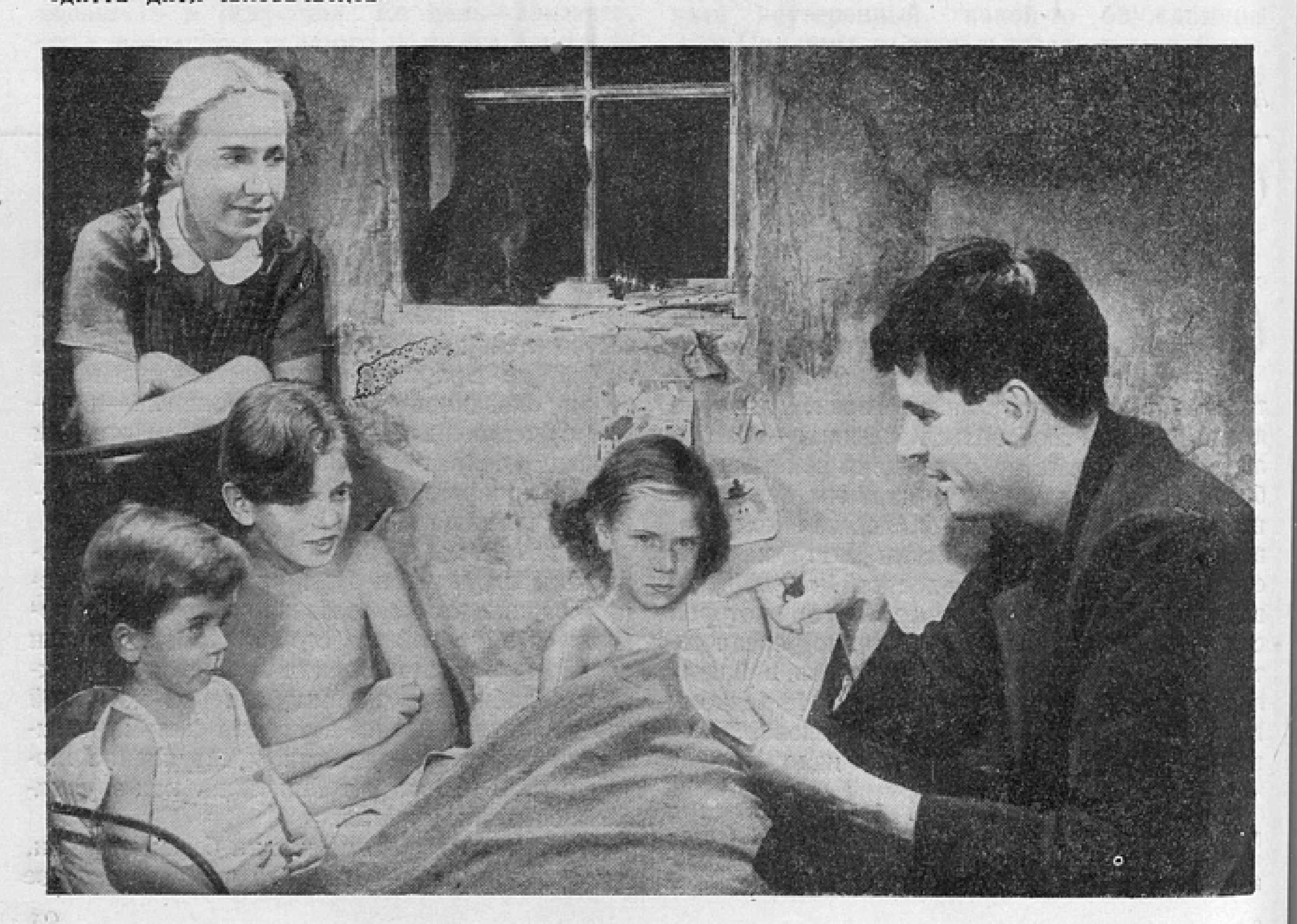
«Дитте—дитя человеческое». Автор сценария и режиссер Бьярне Хеннинг Йенсен. Оператор Вернер Йенсен. Композитор Х. Д. Хоппель. Производство «Нурдиск фильме Компани», Дания.

чувство гордости за человека, радостное удивление перед его красотой и стойкостью.

Социальные мотивы, звучащие несколько приглушенно и в романе (вернее, в первой его части, по которой создан сценарий), переведены постановщиком в план моральных, «общечеловеческих» проблем. Контрасты фильма носят этический, а не классовый характер, и в этом, конечно, его ограниченность. Когда маленькая голодная Дитте, дрожа от пронизывающего зимнего ветра, стоит вместе с бабушкой под ярко освещенным окном соседей и смотрит на бесстрастные, тупо жующие лица обедающих, это наивное противопоставление говорит не о социальном неравенстве, а о человеческой черствости и равнодушии. И голодная Дитте и ее сытые соседи, в сущности, живут почти одинаково убого. Истинные виновники народных бедствий остаются за пределами фильма, их пути не пересекаются с его героями; никому из них даже не приходит мысль о возможности борьбы. Смысл фильма в ином. Он показывает, что никакие общественные условия, несправедливость, нищета, унижения не могут сломить человека,—если только он настоящий человек.

Вот Ларс Петер, отчим Дитте—старьевщик, торговец селедкой, бедняк, стоящий на самой последней ступеньке социальной лестницы. Сквозь будничное обличие в этом образе, созданном Эдвином Тимротом, угадывается душа благородная и героическая. Большой, крепко и ладно скроенный, он идет по жизни легкой, размашистой походкой, словно не замечая бремени забот, легшего на его широкие плечи. Он идет, и мир улыбается ему... Нет, скорее наоборот: жизнь скалит зубы и выпускает когти, а Ларс Петер все равно улыбается ей, и его грубоватое, вечно небри-

«ДИТТЕ—ДИТЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ»



тое лицо озаряется мягким, ласковым светом. От его улыбки, словно «зайчики» от солнца, вспыхивает радость в сердцах детишек, которые думают, как и Дитте, что Ларс Петер добр, как сам господь бог. Но в этом они, пожалуй, ошибаются: Ларс Петер добрее господа бога, он не может смотреть равнодушно на горе своих ближних, и его сильные руки никогда не поднимались на беззащитного. Впрочем, и его доброта не беспредельна. Ларс Петер далек от христианского всепрощения, и если на его глазах обижают слабого, он становится беспощадным и страшным. Какая грозная сила просыпается в нем в ту минуту, когда он видит кровавые рубцы на теле Дитте. Сэрине, привыкшая к уступчивости мужа, съеживается в страхе под его бешеным взглядом. Но нет, он и теперь не поднимет руку на женщину, хотя даже губы его дрожат от гнева. С трудом сдерживая всплеск ярости, он произносит негромко, неотрывно глядя в глаза Сэрине: «Ты поцелуешь каждую рану на ее теле».

Вылечиваются ли раны от поцелуев? Ларс Петер знает, что это так: ведь его дети растут крепкими и веселыми, и даже в нежной душе Дитте жестокость окружающих не оставила никаких следов. Но он знает также, что люди делятся добротой и лаской еще более неохотно, чем хлебом. Когда он, устав от непосильной борьбы с нищетой и несправедливостью, снимается с семьей с насиженного места и Дитте мечтательно говорит о том, как ей хочется поехать «туда, где живут добрые люди», Ларс Петер неожиданно горько и недоверчиво усмехается: «А такие есть?» Мы готовы ему ответить вместе с Дитте: «Да. Такие, как ты»...

И такие, как сама Дитте.

Откуда берутся добрые свойства бедняков, установить не удалось,— писал Нексе. «Очевидно, они были заложены в них самой природой». Но душевная красота Дитте — дар не только матери-природы, но и «наследство» ее приемного отца. В фильме это «родство» выступает ненавязчиво, но отчетливо не столько в словах, сколько в подтексте. Эдвин Тимрот и Тове Мас составляют удивительно слаженный «дуэт». Отношения мужчины и ребенка показаны с покоряющей душевностью. Застенчивость и гордость не позволяют Дитте выразить свою любовь открыто. «Незаконнорожденный» ребенок, она даже от матери видела лишь ненависть и теперь все еще боится поверить, что судьба подарила ей такого отца. Малыши бросаются к нему, визжа от радости, а Дитте стоит





«ДИТТЕ — ДИТЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ»

в сторонке и ждет его взгляда, как награды. Ларс Петер никогда не заставляет ее напрасно ждать. Он и вообще не скуп на ласку, а к Дитте относится особенно бережно. И порой он, совсем как Дитте—украдкой,—любуется ею. Славная дочка растет у него, ловкая, трудолюбивая, честная, сама еще ребенок, а вырастила троих его детей...

Да, удивительное существо эта Дитте. Жизнь ломала и гнула ее, а она выпрямилась, всем на диво—ладная, крепкая и нежная и расцвела неяркой прелестью полевого цветка. Целомудренно и поэтично раскрывает Тове Мас пробуждение женщины в Дитте, ее весеннее преображение. Она стоит, растерянная и радостная, на пороге юности, у нее такие ясные, лучистые глаза, а волосы—она уже больше не заплетает их в косички—широко растеклись по плечам. Дитте смотрит на мир с доверчивой надеждой, она ждет принца, а встречает нескладного, угловатого подростка, еще более обиженного судьбой, чем она сама. Правда, Карл (артист Иребен Нейергор)—сын хозяйки хутора, где Дитте—всего-навсего служанка. Но за свои 17 лет он ни разу не встретил участия. Угрюмый, робкий и забитый, он даже живет словно нехотя, через силу. Дитте так и не узнала счастья любви, она просто пожалела Карла.

И вот... Дитте лежит, уткнувшись лицом в землю, худенькие плечи ее вздрагивают от рыданий, а Карл, подавленный и несчастный, просит у нее прощения. Радостью Дитте всегда делилась с людьми, но горе свое она привыкла нести одна. Разве ей станет легче от мучений Карла? Дитте смотрит на него с почти материнской жалостью. Она великодушно отпускает ему вину: «Ты ни в чем не виноват, тебя тут обижали». Но когда Карл заговаривает о «грехе», Дитте отшатывается, словно от пощечины, слезы мгновенно высыхают на ее лице. Она вскакивает, оскорбленная, сердито топает ногой и грубо прогоняет Карла. Как он смеет считать ее «грешницей»! В ее широко открытых, лучистых глазах сияет такая незамутненная, детская чистота...

Это очень банальная история—хозяйка выгнала беременную Дитте, а Карл не посмел заступиться за нее. Перед Ларсом Петером—маленькая, хрупкая девочка, беспомощная в своем недетском горе. Порывисто и робко припадает она к отцовской груди в поисках защиты и спасения. Ларс Петер не пытается утешить Дитте—разве можно ее сейчас утешить?—он просто опускает свою большую руку на ее плечо: никому не позволит он обидеть «маленькую Дитте-мать»...

...И снова возникает перед нами картина звездного неба, а на его фоне—силуэт Дитте. Но теперь в этом сопоставлении уже нет ни иронии, ни горечи. Человек не звезда, но на земле, где живет Дитте, сердце ее светит ярче, чем далекие звезды, мерцающие на небосклоне.

ВСТРЕЧА СО ЗРИТЕЛЯМИ

Центральный Дом кино Союза работников кинематографии СССР организовал встречу съемочной группы фильма «Семья Ульяновых» с коллективом московского завода имени Владимира Ильича.

Открывший вечер председатель завкома Н. Попов первое слово предоставил старейшему члену Совета Дома кино А. Разумному, который приветствовал собравшихся от имени московских кинематографистов.

Со словами привета к киноработникам обратился рабочий завода А. Уваров, старый большевик, лично знавший Владимира Ильича Ленина.

Заместитель директора «Мосфильма» И. Чекин ознакомил аудиторию с творческими планами студии.

Затем постановщик фильма «Семья Ульяновых» В. Невзоров, оператор Э. Савельева и научный консультант фильма доктор исторических наук З. Левина рассказали о том, как создавалась картина.

С яркой речью выступила народная артистка СССР С. Гиацинтова.

— Вся сила искусства,—сказала она,—идет от народа к художнику, все творчество наше—от вас. Мы без вас—ничто. Поэтому мы так внимательно прислушиваемся к вашему мнению и пожеланиям. Вы любите искусство, и мы бесконечно благодарны вам за внимание, которое вы нам оказываете. Все, что мы имеем,—ум, сердце, волю,—мы отдаем и будем отдавать вам, дорогие зрители!

Долго не смолкали аплодисменты взволнованных слушателей.

По окончании встречи был просмотрен фильм «Семья Ульяновых».

П. У.







А. Абрамов, М. Писманник

АГЕНТ „ИСКРЫ"

Гудит паровоз. Гудок его доносится откуда-то издалека и слышен, несмотря на то, что окно закрыто. Это окно вагона с тусклым стеклом. За окном плывет серое небо, распаханная степь, непролазная грязь на дорогах. Идет дождь.

У окна вагона третьего класса стоит человек в черепаховом пенсне на шнурочке, чем-то похожий на Чехова. Он уже одет—в пальто и шляпе. Два стареньких чемодана его—один поменьше, другой побольше,—укрывшиеся среди мешков, сундучков и корзинок, стоят тут же, на верхней полке.

Невеселый пейзаж—долго смотреть не будешь. И молчаливый пассажир снова садится, поворачиваясь к соседям. А те заняты,—отодвинувшись, играют в сторонке в «козла». Поставлен на попа сундучок между скамейками, гремят медяки на кону, лихо шлепают засаленные карты.

— Моя.

— Пардон.

— Кралей бью.

— Би́та!

Сценарий „Агент "Искры" рекомендован к постановке жюри Всесоюзного конкурса на лучший киносценарий в ознаменование 40-летия Великой Октябрьской социалистической революции.

Играют трое: Алексей Корень с Митей и неизвестный в велосипедном картузике. Называют его Яшка, иногда—Пятачок, причем откликается он на оба прозвища. Да и всем своим видом он напоминает стертый пятачок, прошедший, как говорится, сквозь огонь, воду и медные трубы. Запоминаются его проворные, ловкие руки.

Алексей с Митей почти ровесники. Каждому двадцать с небольшим. Разве только Митя чуть-чуть постарше и более умудрен жизнью. Это—типичный мастеровой, выпестованный городской рабочей окраиной, симпатичный, смышленый парень с хитрецой в глазах и бойким, насмешливым говором.

Алексея же можно принять и за рабочего и за крестьянина. От деревни у него—кожух и смушка, да не слинявший с лета загар степняка, от города—пиджачная тройка и сапоги бутылками. И все это словно сшито по мерке—так складно сидит на статном, красивом парне с дерзким, неробеющим взглядом.

— Есть хлопчик,—объявляет Митя.

— А мы его по усам,—хихикает Яшка.

Алексей молча выбрасывает короля.

— Пропал твой круль,—смеется Яшка, элегантным жестом обнаруживая туза,—был, да сплыл.

Но торжествующий смех его прерывается зловещим окриком Алексея:

— Откуда туза вынул, гад?

Могучая пятерня с силой встряхивает злополучного удачника. У Яшки из рукава выпадает еще один пиковый туз.

С верхних полок присматриваются любопытные: интересно, что сейчас будет.

Пятерня Алексея, оставив Яшку, загребает с кона кучу его медяков.

— Последний сказ, Пятачок: сдавай еще. Только по-честному. А то полетишь у меня до самой Чумки.

Яшка робко сдает, исподтишка поглядывая на Алексея. Все заняты картами, и никто не видит, как, незаметно протиснувшись между лавками, подошел к ним еще один человек и стал в проходе, словно заинтересовавшись игрой. Ни одежда его—черное вытертое пальто с бархатным воротником и видавший виды старенький котелок,—ни лицо с обыкновенными усами, неприметное и невыразительное, словно взятое наугад из тысячи лиц, не могли бы привлечь ничьего внимания. И только глаза, умные и холодные, пронизывающие насквозь, выпытывающие и запоминающие сразу, заставляли насторожиться. Быстрый взгляд его скользнул по лицам и полкам и на секунду задержался на пассажире в пенсне. Незаметным движением подошедший вынул из кармана маленькую фотографическую карточку, взглянул и тотчас же сунул обратно.

А Яшка сдал карты и с уважением посмотрел на протянувшуюся за сдачей широкую пятерню Алексея:

— Ну и ручка... Подковы гнете?

— Кузнец?—спросил Митя.

Алексей молча кивнул, разглядывая карты.

— Деревенский?—заинтересовался пассажир в пенсне.

— Из Кочубеевки,—процедил Алексей, занятый картами.—Богатая кузня там.

— Богатая, а все-таки в город?

— Голодует деревня—не проживешь. В городе все ж легче. Я ведь науку в Одессе проходил, на машиностроительном. Говорит Алексей будто нехотя, не отрываясь от игры: следит за партнерами, тасует, сдает, берет и бросает карты.

— Значит, опять на машиностроительный?

— А куда ж денешься? Там у меня мастер земляк.

— Лизогуб или Сидоркин?

Это спросил подошедший, и все глаза поднялись на него, недоумевая, откуда, собственно, он появился.

— А вам что?—окрысился Митя.—В компании не нуждаемся.

Человек в котелке чуть-чуть усмехнулся, словно реплика Мити нисколько его не обидела.

— Подвинься-ка, Пятачок,—присяду. Ноги у меня скушливые,—сказал он и сел с краешка.

Митя бросил вопросительный взгляд на Яшку—тот подмигнул. Митя сказал звонко и обиженно:

— Нет места. Сейчас придут. И вагон некурящий.

— И я некурящий.

— Сказали—занято!

— Чего разоряешься?—удивился Алексей.—Да пусть его сидит—кому он мешает.

Человек в пенсне посмотрел и отвернулся к окну, и только глаза выдали скрытое беспокойство. А за окнами степные просторы незаметно перешли в окрестности большого промышленного города—он уже виден вдали, еще неясный за серой пеленой дождя, но уже растущий и закрывающий горизонт. Проносятся дома, пакгаузы, склады, железнодорожные составы на запасных путях. Промелькнули вывеска—«Ангелиди. Булочная», рекламный плакат на столбах—«Коньяк Шустова», грязная извозчичья пролетка на окраинной улице, городовой на посту. Он долго не выходит из кадра, величественный и монументальный...

— Вот и приехали,—сказал котелок.—Все-с. Одесса-мама.

Взгляд его встретился с глазами молчаливого пассажира. Два все понимающих взгляда. Один спокойный, презрительный, другой торжествующий и лукавый.

— Скрутим-ка на прощанье,—Митя тронул Алексея за рукав и вышел в тамбур.

●

В узеньком тамбуре тесно—не разойтись.

— Хочешь заработать?—спрашивает Митя.—Чемоданы на полке видел? Как дернет на остановке, хватай один, я другой—и хо́ду. Красненькую получишь.

Алексей молчит, глаза его суживаются.

— Так вот ты кто... Из одной, значит, с Яшкой компании...

Чугунная рука Алексея подталкивает Митю к выходной двери.

— А ну, догоняй поезд по шпалам!

— Ладно, ладно, я пошутил.

Лицо у Мити каменное, глаза тревожно спрашивают: довериться или нет?

— Слушай,—решается Митя, переходя на шепот,—этот в котелке—из охранного, понял? А тот с чемоданами—наш. Я с ним от Кишинева еду...

Алексей молчит. Взгляд Мити просит, требует.

— Не уйти ему теперь. Накрыли. Хоть бы чемоданы вырвать, а?

— Политика?—вдруг спрашивает Алексей.

Митя отвечает глазами: «да».

— Не...—отмахивается Алексей,—ты, брат, меня в эти дела не путай.

Митя молчит, потом сплевывает.

— Иуда ты, вот кто!

И, не глядя на Алексея, уходит в вагон.

Нерешительный, смущенный, следует за ним Алексей. Куда девалась его задорная бойкость!

●

Поезд останавливается. Пассажиров швыряет друг на друга, на лавки, на багаж. В то же мгновенье Митя хватает желтенький чемодан и, расталкивая пассажиров, бежит к выходу. Человек в пенсне не проявляет при этом никакого волнения, но сыщик тотчас же вскакивает.

— Держи!—кричит он и оглушительно свистит в полицейский свисток.

— Потише, земляк,—говорит Алексей и вынимает у него свисток изо рта.—Не шуми. Люди кругом. Не на пожаре.

Опешил сыщик, вырвал свисток. И тотчас же замахал кому-то рукой.

— Сюда, сюда, ваше благородие!

С обоих концов вагона, расталкивая пассажиров, подходят жандармы в длинных шинелях. Офицер с холеным, надменным лицом останавливается.

— Они-с,—предупредительно указывает сыщик на человека в пенсне и поворачивается к Алексею.—И этот.

— Взять!—командует офицер, будто поет.

Жандармы подходят ближе. Сыщик проворно берет чемодан с полки и...

●

Ловким, профессиональным движением вспорол глянцевитую кожу, рванул— и обнажилось второе, потайное дно чемодана, плотно набитое листами газеты, отпечатанной на тонкой папиросной бумаге. Часть их веером рассыпалась по полу, и мы отчетливо можем прочесть: «Искра». Российская социал-демократическая рабочая партия.

Тускло светит апрельское солнце в мутные, давно не мытые окна жандармского отделения на одесском вокзале. Человек в пенсне сидит на лавке, безучастный ко всему окружающему. Чуть поодаль на той же лавке присел Алексей. Страха у него нет— только любопытство. По бокам—два жандарма с обнаженными саблями. Они тоже с нескрываемым любопытством взирают на растерзанный чемодан, возле которого суетится сыщик, собирая с пола рассыпанные листки.

Жандармский офицер. Ну вот и все, господин социалист.

Человек в пенсне не отвечает.

Офицер (*указывая на Алексея*). Помощник? (*Человек в пенсне по-прежнему молчит.*) С вами ехал? (*Алексею.*) С ним?

Алексей. Так точно.

Офицер (*с интересом*). Из-за границы?

Алексей. Никак нет. Из Кочубеевки.

Офицер. Что?

Алексей. Село такое. Тридцать верст от Раздельной.

Офицер. Не ломай дурака. Инструкции от кого получал? От Ульянова?

Алексей. Не пойму я вас, ваше благородие.

Человек в пенсне беззвучно смеется.

Офицер (*Алексею*). Паспорт. (*Внимательно рассматривает паспорт Алексея*). Почему сопротивлялся полиции?

Алексей. Да разве сопротивлялся? Сказали взять—я и пошел.

Офицер (*повышая голос*). Не прикидывайся! Я спрашиваю, почему помешал задержать (*жест в сторону человека в пенсне*) его сообщника?

Алексей. Я не задержать помешал. Я свистеть помешал. (*Кивнул на сыщика.*) Шумел как на пожаре. Нехорошо.

Офицер (*сыщику*). Что скажешь, Скворцов?

Сыщик. Может, и верно, ваше благородие. Озорной мужик.

Офицер (*возвращает паспорт Алексею*). Пошел вон! (*Человеку в пенсне.*) А сообщник ваш не уйдет. Поймаем.

Человек в пенсне насмешливо улыбается.

●

Сквозь сетку дождя в мутной перспективе улицы шагает Митя с чемоданом под мышкой. Оглянулся, нырнул в подворотню, быстро прошел через двор, перемахнул низенький забор из ракушечника, вышел другим двором на другую улицу...

●

Еще одна улица, вернее—переулочек, безлюдный и тихий. Алексей неторопливо идет по лужам.

Дождь все сильнее. И вот уже приходится искать спасения под навесом выступившей над тротуаром крыши.

Бежит девушка, прижимая к груди черную консерваторскую папку для нот с надписью по-французски «Musique».

Вот она остановилась посреди улицы, растерянно оглянулась в поисках пристанища. Сквозь потоки дождя мы видим ее хорошенькое лицо с бойкими, смеющимися глазами.

Подбежала к Алексею, стала рядом под крышей, отряхнула уже успевшую намокнуть тальмочку.

— Ну и дождь!

— Хлещет,—сразу откликнулся Алексей и засмеялся.—А ты вроде воробушка—намокла и нахохлилась.

Девушка искоса поглядела на него, спросила как бы невзначай:

— Из деревни?

Алексей сразу понял: что-то не то. Одета просто, но с кокетством, не работница, не мещанка со слободки—барышня. Невольно отодвинулся: о чем разговаривать с такой.

— Что это вы?—удивилась девушка.

— Ничего,—холодно, почти враждебно ответил Алексей и ушел, не оборачиваясь. А дождь идет...

●

Митя проходит мимо аптеки. Зеленый шар с водой стоит на окне. Странно и смешно в нем отражается город.

Митя вошел. Тоненьким колокольчиком зазвенела дверь.

Пожилой провизор поднялся из-за прилавка. Прежде чем спросить его, Митя оглянулся—никого.

— С хорошей погодой вас,—говорит Митя.

— Кому хорошая, а у меня кашель,—отвечает провизор.

— А мне и нужны порошки от кашля.

Провизор понимающе кивает, приглашая Митю пройти за прилавок. Видна узкая дверца между стеллажами, уставленными банками с латинскими надписями. Дверца закрывается, пропуская Митю.

●

Несколько человек, собравшихся вокруг небольшого стола в центре комнаты, внезапно поворачиваются к вошедшему. Разговор стих, все смотрят и ждут.

Разные это люди—и по возрасту, и по внешнему облику, и по манере держать себя. Трое рабочих, портовый писарь, студент, курсистка. Председательствует Жирков, вожак и оратор одесских «экономистов», человек лет тридцати пяти, длинноволосый, небритый, видимо, совершенно равнодушный к своей внешности. Часто хмурится и нервно комкает бороду, пронизывая собеседника умными, но холодными, как льдинки, глазами. Чаще всего буравят они своего визави—пожилого рабочего, чисто и аккуратно одетого, которого никто не называет по фамилии, а просто—Игнат, или Игнат Савельевич, или товарищ Игнат.

Варвара Михайловна Варенцова сидит в сторонке, примостившись на ручке кресла. У нее простое, строгое, пожалуй, излишне строгое, даже суровое лицо. Но когда глаза вдруг теплеют, оно становится милым и симпатичным. Это бывает не часто: Варвара Михайловна даже улыбается редко. Сколько ей лет, трудно сказать: такие никогда не выглядят молодыми, но и никогда заметно не старятся.

Всеобщее молчание длится недолго. Жирков первым нарушает его:

— Почему опаздываете, товарищ? Всех членов комитета предупреждали заблаговременно.

Митя молчит, он смотрит на Варвару Михайловну.

— Что с Саввой?—спрашивает она.

Митя опустил глаза: ему трудно и страшно сказать правду.

— Арестован? Да, говорите же!

— У самой Одессы нащупали,—тихо говорит Митя.—С вокзала прямо в жандармское. Я чудом ушел.

Снова молчание. Люди стараются не смотреть друг на друга. Каждый невольно представляет себе горький путь Саввы и молчит.

— Еще одна напрасная жертва. Сами подставляем людей под удар,—вырывается у Жиркова.

Варвара Михайловна резко поворачивается, хочет что-то ответить. Сдержалась, только спросила у Мити:

— Спасли «Искру»?

Митя молча поставил чемодан и выложил на стол толстую пачку «Искры». Жирков и Емельянов переглянулись.

Емельянов, портовый писарь, переписывающий грузчиков при найме и расчете, только усмехнулся в усы. Он один не потянулся к пачке газет—все остальные участники совещания захватили по листику.

Варвара Михайловна (*быстро просматривая газету*). Сегодня же раздадим нашим пропагандистам. Для портовиков попросим захватить товарища Емельянова. Возьмете?

Емельянов молчит.

Игнат (*насмешливо*). Он возьмет... козьи ножки крутить. Сколько в прошлый раз взял? Сто штук. А сколько роздал? Зажал? (*Варваре Михайловне.*) Там, где «экономист» верховодит, «Искры» с огнем не найдешь—притушат.

Курсистка. Никому не нужна ваша «Искра».

Студент (*кричит*). Мешаете работать!

Варвара Михайловна (*подошла к столу, очень спокойно*). По-моему, нам мешают работать.

Жирков (*поднялся и тоже очень спокойно*). Нет, вы мешаете.

●

Над заводскими воротами по проволочной сетке раскрашенными деревянными буквами выведена длинная надпись: «Машиностроительный завод акц. о-ва «Нептун».

На черной доске, вывешенной возле проходной будки, вахтер нацарапал мелом: «Увольняются: Акулов Иван, Кривенко Павел...».

Из проходной будки вышел мастер Лизогуб, покровительственно подталкивая вперед Алексея. Мастер в пиджачной тройке, в картузе и сапогах. У него пухлое лицо святоши и злые глазки хорька. В разговоре по привычке часто и быстро крестится мелким крестом по животу.

Остановились у доски.

— Гляди, землячок,—наставительно замечает мастер,—в оба глаза гляди. Учись уму-разуму. Смутьянов—за ворота, а верных людей—к струменту. У меня в цеху, милок, политики не живут. Я их сразу к ногтю. Как вшу.

Он ждет ответа, но Алексей почему-то молчит.

— Завтра с утра становись,—бурчит мастер.

●

Жирков и Варвара Михайловна стоят друг против друга. Ни один не опускает глаз.

Жирков. В каждой партийной организации сейчас сталкиваются два направления нашей социал-демократии. А мы не можем объединить их из-за вашей сектантской непримиримости.

Игнат. А нам не объединяться, нам сначала размежеваться надо.

Жирков. Вы это и проповедуете в каждом номере. Вот... (*Берет со стола «Искру», читает.*) «...их попытки превратить революционную рабочую партию в реформаторскую... Мелкая борьба за мелкие требования...». (*Бросил газету.*) В наш огород?

Варвара Михайловна. В ваш.

Жирков. «Мелкая борьба!» (*Емельянову.*) Сколько у тебя грузчики получают?

Емельянов. Рупь в день. Требуем рупь с четвертаком.

Жирков. Четвертак—мелочь! А с этой мелочи он детей накормит! Или обувку справит. (*Емельянову.*) Ведь босые небось?

Емельянов. Спрашиваешь.

Жирков (*зло*). Так вот! Мы—за четвертак, а не за мечту о социализме. Понятно? И пока я в комитете—никаких политических лозунгов!

Студент. Да что вы говорите с ними?! Пусть выходят из комитета, если им не нравится.

Жирков резко отодвигает стул и идет к выходу. Его единомышленники молча поднимаются вслед за ним. В комнате остаются Варвара Михайловна, Игнат, Митя и старичок рабочий с очками на лбу.

Варвара Михайловна (*села, оглядела оставшихся*). Прежде всего нужно узнать, куда увезли Савву. Может быть, ему удастся помочь... (*Вздохнула*). Без Саввы нам будет трудно. Второе: проинструктировать наших пропагандистов о выходе из одесского комитета. И третье... Предупредите всех, Игнат Савельевич,— «Искру» надо раздавать сейчас особенно осторожно: полиция, надо думать, ищет не только Митю... А теперь (*улыбнулась, глаза потеплели, лицо сразу стало добрым и ласковым*) садитесь ближе, товарищи.

Варвара Михайловна берет в руки газету, и вместе с ней мы читаем заголовок передовой статьи, написанной Лениным: «С чего начать?».

●

Шумит большой полутемный цех. Ухают по железу тяжелые кувалды. Летят искры.

Алексей в кожаном фартуке, надетом поверх рубахи, взмахивает молотом, как игрушкой. Работает легко, точно, не напрягаясь и не уставая. Мускулистые руки обнажены по локоть, ворот рубахи расстегнут.

Прошел мастер, постоял, посмотрел. Одобрительно усмехнулся.

— Не худо для первого дня, землячок. Не худо. А у тебя, Ермил, опять огонек слабнет,—обернулся он к соседу Алексея, угрюмого вида бородачу.

— Да ведь уголь такой, Артемий Кондратьевич,—оправдывается тот,—земля, а не уголь.

— Земля еси,—перекрестил живот мастер,—и в землю отыдеши. А рублик запишем.

Прошел мастер, посмотрел ему вслед бородач и со злостью ухнул по наковальне.

— Штраф?—спросил Алексей.

— Известно. Забьют ему рупь в глотку когда-нибудь. Дохнёт, да не выдохнет.

Алексей подвинул ящик с углем и вдруг увидел торчащую из-под него бумажку. Поднял, развернул...

«Искра»!

Сразу скомкал, швырнул наотмашь на каменный пол. Покатился комок под ноги мастеру.

Один из кузнецов обернулся. Мы узнаем Игната. Опустил молот, с интересом приглядывается к тому, что будет.

А мастер нагнулся, поднял, расправил скомканную Алексеем газету и бегом назад:

— Где взял?

— Тут нашел,—буркнул Алексей.—Суют всякое...

И, отвернувшись, ухнул кувалдой.

— В другой раз не зевай—приглядывайся,—говорит мастер, постреливая колючими глазами, и удаляется.

В цеху загудели:

— Куда это Лизогуб побежал?

— Известно куда—доносить.

— А на кого доносить?

— Ему все одно на кого—шкура!

Алексей опустил молот, прислушивается, хочет понять, что же случилось, в чем его вина перед рабочими. Странно смотрят они на него, неприветливо, недружелюбно. А подошедший Игнат, как кажется Алексею,—даже с вызовом.

— Ты что, неграмотный?—спрашивает он.

Не хочется ссориться Алексею, молча взял щипцами раскаленный кусок железа, положил, поднял молот.

— Язык, что ль, от страха отнялся?

Алексей, не отвечая, грохнул по железу. Брызнули искры.

— Кузнец, а «Искры» испугался,—говорит Игнат, не скрывая насмешки.

Кругом засмеялись.

Удары молота заглушили смех. Уже фейерверки искр полетели в стороны. Ни на кого не глядя, бьет Алексей по раскаленной болванке.

●

Тяжелые удары молота переходят в дробный, назойливый стук. Кто-то дубасит сухой таранью о край трактирного столика.

Блестит парикмахерская бабочка на лбу. Бессмысленно выпучены глаза. Человек бьет пивной кружкой по столу.

Тррах! Разбилась кружка.

Ревет граммофонная труба на стойке у буфетчика. Гудит трактир. Дым, накурено. А половые так и мечутся от столика к столику.

Протискиваясь меж сидящими, отодвигая стулья, проходит Митя. Кого-то увидел, остановился, пристально вглядываясь в трактирную муть.

Несколько мастеровых за столиком что-то оживленно рассказывают человеку в черной помятой шляпе. Он сидит спиной к Мите, такой же потертый и невзрачный, как и все его окружающие.

Но Митя, по-видимому, сразу узнал его и решительно направился к разговаривающим. Подошел, поискал глазами свободное место по соседству и сел как раз за спиной человека в помятой шляпе, даже не взглянув на свой столик и на того, кто за ним сидит.

А за Митиным столиком сидел Алексей, с аппетитом доедая крутое яйцо.

— Митя, ты?!

И такой неподдельной радостью загорелись глаза Алексея, что Митя, мысли которого были явно заняты чем-то другим, улыбнулся приветливо и дружелюбно.

— Никак, Алешка с поезда? Ну и встреча...

— А я тебя искал, Мить. По заводам ходил, у народа спрашивал... Только никто, понимаешь... ни одна душа...

— Что—никто?—смеется Митя.

— Не знает, кто ты есть и где существуешь.

— Я, брат, человек тайный,—смеется Митя.—Ты в случае чего прямо в жандармское. Там и спрашивай. Сразу обрадуются.

— Спрыснем встречу-то?

— Давай,—и Митя кричит мелькнувшему половому,—пару пива!

— Четыре пива,—радостно перекрывает его Алексей.

●

— А мне рябиновки. Шустовской рябиновки. Чтоб с ледничка!

Это говорит блондин с напомаженной бабочкой, недавно разбивший кружку о стол.

Развеселая четверка отводит душу, никого и ничего не стесняясь. Не то молодцы с Привоза, не то приказчики с Дерибасовской. Но это—не купцы и не приказчики. Это—филеры из охранного отделения, пропивающие получку.

Трое уже сильно подвыпили, хохочут без толку, говорят, перебивая друг друга.

— А мне что? Я и награду пропью. Пропьем вместе, Скворцов?

— Пропьет он, как же!

— Он дом покупает.

— Чего—дом? У него, братцы мои, такая штучка...—говоривший чмокает и что-то шепчет на ухо соседу.

Оба ржут, как кони.

— Дурачье,—осуждающе говорит Скворцов. Это знакомый нам филер с поезда.—Накачались, как купчики. В нашем деле пей-пей, да поглядывай.

— Ну это пардо́н—довольно,—вскакивает блондин и тянется через стол к Скворцову,—должо́н я отдыхать или нет? Ты скажи мне: должо́н?

Его тут же стягивают назад на стул.

— Пей, Фита́, не закрывай рта!

— Ой, робя́, покуражиться охота... Эй, граф!

К столику подходит босой старик в рыжеватом котелке с дырой, сквозь которую торчат лохмы седых волос. Поношенное, изодранное пальтишко подвязано грязной веревкой. На голой груди топорщится давно потерявшая цвет манишка с бантиком. На опухшем лице алкоголика тоскливо горят воспаленные красные глаза. Одно исступленное желание светится в них: опохмелиться.

— Честной компании,—хрипит он,—один стаканчик его светлости.

Блондин уже хотел было налить просимый стаканчик, но сосед придержал за руку.

— Не-ет, граф. Сначала разуважь. Мы тебе сейчас такое придумаем...

●

Алексей налил Мите полный стакан.

— Не обижай, Мить. Нравишься ты мне очень.

— Погоди,—отодвинул стакан Митя,—я ведь сюда за делом пришел.

У Алексея сразу вытянулось лицо.

— Опять политика?

— А как же,—засмеялся Митя и кивнул на стол позади себя. Он резко повернулся на стуле, задев человека в помятой шляпе. Тот обернулся. Мы узнаем Жиркова.

Ж и р к о в (*невольно поморщился*). И вы здесь, товарищ...

М и т я (*весело*). Забрел на огонек. Смотрю—портреты знакомые.

Р а б о ч и й в и з м я т о м к а р т у з е. Садись к нам, Мить.

Ж и р к о в (*Мите*). Нет, уж вы нам не мешайте, товарищ. У нас разговор серьезный.

Р а б о ч и й в и з м я т о м к а р т у з е. Уж на что серьезнее. Петля́, а не житье.

С т а р и ч о к (*Жиркову*). Ты не виляй—прямо говори: бастовать или нет?

Ж и р к о в (*задумался*). А есть у вас список требований?

Рабочий в измятом картузе протягивает ему мелко исписанный лист почтовой бумаги.

Жирков (*читает*). «Мастеров сменить». Отлично. «Рукавицы новые, вентиляция»... Правильно. «Расплата до сигнального гудка». Тоже правильно. Позвольте, позвольте... А это зачем: «восьмичасовой рабочий день», «долой самодержавие»?.. Ведь это же неосуществимо, товарищи. (*Засмеялся.*) Журавль в небе.

Митя (*насмешливо*). Зато синица в руках. Рукавички да вентиляция.

Жирков (*посмотрел на Митю, гневно дернулся, отвернулся*). Ну что ж... Значит, «долой самодержавие». А какие же у вас счеты с самодержавием?

Рабочий в измятом картузе (*нерешительно*). Так ведь полиция...

Жирков. Вы воюете не с полицией, а с хозяевами. С фабрикантами. С капиталистами. В экономическую борьбу полиция не вмешивается.

Митя хотел что-то сказать, но его внимание привлек шум в центре зала. Люди встают с мест, взбираются на стулья, чтобы лучше увидеть...

●

А там уже идет «спектакль», затеянный пьяной компанией. Засунув в зубы гребенку с бумажкой, филер с бабочкой на лбу истошно дребезжит плясовую. А босой «граф», переплетая синими ногами, что-то мычит.

Проглотил слюну, сказал тихо, не кривляясь, почти с мольбой:

— Один глоток... не могу больше.

Хохочут филеры.

— Врешь, можешь.

— А ну давай!

Скворцов поманил полового, шепнул, протягивая стаканчик.

— Воды. Обыкновенной, вульгарис. Из крана—понял?

Хохотнул половой в ладошку, убежал.

А старик, пошатываясь, опять пошел в пляс.

Никто не смеется. Притих зал. Только Митя, расталкивая зрителей, спешит к месту действия.

А Скворцов уже подает старику принесенный половым стаканчик с водой.

Тот взял, исступленная жажда алкоголика словно растаяла в блаженной улыбке. Зажмурился, выпил.

И сразу закашлялся, схватился за грудь, взглянул безумными глазами.

— За что?

Изловчился филер и выплеснул ему в лицо полную кружку пива. Заржали дружки: го-го-го... Умора!

Но сейчас же смолкли. Митя подошел к столу и, глядя даже не с ненавистью, а с каким-то непередаваемым омерзением, негромко сказал:

— Зверье. Скоты.

От неожиданности филеры совсем растерялись. Никто не двинулся с места. Только Скворцов, на которого не смотрел Митя, тихо встал и, прищурясь, оглядел его с головы до ног. Потом взглянул на своих, на притихший зал, мгновенно прикинул шансы и на цыпочках, стараясь не шуметь, пошел к выходу.

— Человека топчете, гады,—уже громче произнес Митя.

Кто-то ахнул. Филер с бабочкой кинулся на Митю и полетел навзничь на стол,

сшибая и опрокидывая посуду. Зазвенело, вдребезги разбиваясь, стекло, загремели, падая, столы и стулья, заметалась игла на граммофонной пластинке, которую забыли остановить. А в человеческой сутолоке внезапно показался Алексей—то плечо, то локоть его,—и вот уже раскололся клубок дерущихся, подымается Митя с окровавленным лицом, и филеры, даже не защищаясь, бегут к выходу, а вдогонку им летят забытые на поле боя их трости и котелки.

●

Еще не утихли страсти. Рабочие у стола Жиркова окружили Митю. Он тяжело дышит, стирая рукой кровь с лица.

— Бровь подсечена,—говорит кто-то,—ветром присушит.

— Ну и Митька,—радуется Алексей.—А я-то думал: сухарь невыпеченный.

Он смотрит на Митю с нескрываемым восхищением.

А Жирков, оставшийся один за столом, уже нервничает.

— Товарищи,—нетерпеливо напоминает он,—товарищи...

Но никто не слушает.

— Я здесь не за тем, чтобы обсуждать подробности пьяной драки,—окончательно рассердился Жирков.

Но и сейчас все смотрят не на него, а на незнакомого парня в тельняшке, который спешит к столику.

— Полиция,—предупреждает он запыхавшись,—с улицы оцепляют.

— Дверь!—кричит рабочий в измятом картузе.

Чьи-то руки поспешно закрывают входную дверь на тяжелую заржавленную задвижку.

— Бить теперь будут в участке, костей не соберешь,—говорит кто-то.

— Вот они, наши счеты с самодержавием,—откликается Митя.

Входная дверь уже содрогается от тяжелых ударов.

— Через черный ход,—распоряжается парень в измятом картузе,—выходить по одному... Давай-давай!

Заспешили люди. Жирков тоже вскочил, растерянно оглядываясь на Митю.

— А вы куда же?—насмешливо удивился тот.—Ведь полиция не вмешивается в экономическую борьбу.

— Не говорите глупостей,—взвизгнул Жирков.—Неуместно и не смешно,—и побежал за другими.

Дрожит входная дверь. Вот-вот сорвется задвижка.

А Митя почему-то все еще медлит.

— Митрий, скорее!—кричат с черного хода.

— Не дури, Мить,—говорит Алексей,—беги. Ежели что—задержу.

●

Отлетела задвижка. Открылась дверь. Ворвались городовые и филеры.

Свистки. Заметался между столиками Скворцов. Всюду пусто.

А посреди зала возле опрокинутых столов молча ожидает Алексей, готовый ко второй своей встрече с «державой российской».

Бросившихся на него филеров он отшвырнул, как котят. Но вслед за филерами налетели городовые. С выкрученными назад руками, прижатый к столу, Алексей пре-

кратил борьбу. Мутными глазами поглядел на него филер с бабочкой—хмель еще не оставил его.

— Ну погоди, сволочь...

И трясущимися руками схватил со стола пивную бутылку.

Но руку, занесенную для удара, останавливает Скворцов.

— Будет,—сквозь зубы говорит он.—Орла упустили, а петушка заарканили... Щенки паршивые.

Больше всего удивлен неожиданным своим освобождением сам Алексей.

— Это почему ж...—начинает он столь обиженным тоном, что даже Скворцов улыбается.

— А потому, милок, что еще с поезда тебя помню. В участке тебе шею намнут когда-нибудь... За озорство. Ну, а нам ты не нужен. Ступай.

●

Алексей вышел на улицу, как оплеванный. Он уже приготовился к роли героя, а его отпустили, как мелкого воришку, которого даже в участок вести неохота. И вот он идет тихой вечерней улицей, сам не зная куда. Летят брызги из-под сапог—не попадись кто-нибудь под горячую руку.

Где-то впереди слышится звон гитары и сиплый занозистый баритончик:

На Дерибасовской ля рю
Я па-пиросочку курю...
Маргариточку встречаю,
Ейны деньги забираю,
Ничего не говорю...

Еще аккорд, и певец заканчивает:

... На Дерибасовской ля рю...

Да мы его знаем, этого певца! На нем все тот же велосипедный картузик и неопределенный костюм трактирного стрикулиста. Те же ловкие, проворные руки, что молниеносно вытаскивали туза из кармана, сейчас лениво бренчат на гитаре. Яшка-Пятачок скучает. За ним мрачно шествуют два подозрительных хлопца, встреча с которыми для запоздавшей девушки не предвещает ничего доброго.

А девушка как раз спешит по улице навстречу скучающей троице. Бежать назад? Не успеешь: догонят. Постучать куда-нибудь в ворота? Поздно: не откроют. Растерялась девушка, крепко прижала к груди консерваторскую черную папку, замедлила шаг. И ее мы узнаем. Это та самая девушка, с которой встретился Алексей в первый день своего приезда в Одессу.

Яшка, театрально раскланиваясь, подходит ближе.

— Не спешите, мамзель. Одной скучно, а мне мамаша невесту ищет.

Девушка пытается пройти, но у нее ничего не выходит: парни наступают со всех сторон. Кто-то хватает ее папку. Тесемки рвутся, папка падает на тротуар, раскрывается, обнаруживая пачку тоненьких газетных листков.

Алексей подошел как раз вовремя: никто даже не взглянул на упавшую папку. Парни, мгновенно оставившие девушку, повернулись было к нему, но не успели даже получить по заслугам. Яшка сразу узнал своего поездного партнера.

— Какая встреча,—пропел он, расшаркиваясь.—Драки не будет, хлопчики.

— То-то,—угрюмо буркнул Алексей,—узнал, значит?

— Вас, да и не узнать,—Яшка от полноты чувств даже по струнам звякнул,—адью-мерси. Спешим очистить поле сражения.

И, шагнув за фонарь, растаял в темноте вместе с дружками. Только послышалось, удаляясь и затихая:

На Дерибасовской ля рю
Я па-пирросочку курю...

Рванул ветер, подхватил несколько упавших листков, понес. Девушка опомнилась, бросилась собирать, неловко столкнулась с Алексеем, поспешившим на помощь.

— Не надо, не надо... я сама...

Алексей перевернул поднятый листок, с удивлением прочел:

—«Искра». Опять она!

— Испугались?—голос девушки зазвучал вдруг жестко и насмешливо.—Так бегите. Городовой за углом.

Алексей внимательно посмотрел на девушку и вдруг узнал ее. Та самая, с которой он стоял в дождь под навесом!

— Вы?—спрашивает он, и в голосе его столько неподдельной радости, что девушка невольно усмехается.

— Смешная встреча.

Алексей не отвечает—он только смотрит на нее.

— Ну, я пошла,—говорит девушка и улыбается.—Нет-нет, не провожайте, не надо.

Алексей молча смотрит ей вслед. Порыв ветра пронес под ногами скрученный газетный листок, швырнул в лужу. При свете фонаря из черной грязи слабо проступили знакомые буквы. Опять «Искра»!

Алексей постоял, потом нагнулся, осторожно сложил мокрый листок в несколько раз, сунул за пазуху.

●

И вот он снова развернул его, разгладил рукой. Уже не фонарь светит ему, а свечной огарок, засунутый в горлышко пивной бутылки.

Тикают часы-ходики с подтянутой кверху гирей. Алексей впервые читает «Искру». И мы вместе с ним читаем крупные газетные строки:

> ОРГАНИЗУЙТЕСЬ НЕ ТОЛЬКО В ОБЩЕСТВА ВЗАИМОПОМОЩИ, СТАЧЕЧНЫЕ КАССЫ И РАБОЧИЕ КРУЖКИ, ОРГАНИЗУЙТЕСЬ ТАКЖЕ И В ПОЛИТИЧЕСКУЮ ПАРТИЮ, ОРГАНИЗУЙТЕСЬ ДЛЯ РЕШИТЕЛЬНОЙ БОРЬБЫ ПРОТИВ САМОДЕРЖАВНОГО ПРАВИТЕЛЬСТВА И ПРОТИВ ВСЕГО КАПИТАЛИСТИЧЕСКОГО ОБЩЕСТВА...

А за этими строками словно из глубины памяти подымаются к жизни знакомые образы. Савва у окна вагона, Митя с чемоданом, «Искра», рассыпанная по полу в жандармском участке, девушка под дождем, окровавленное лицо Мити, скрученный номер «Искры», гонимый ветром по лужам, снова та же девушка с черной папкой...

●

Вот она входит в дверь и с размаху бросает на диван уже пустую папку.

Варвара Михайловна, сидящая над книгой у пузатой керосиновой лампы, оборачивается. Сейчас у нее не строгое, а встревоженное лицо.

— Люба! Наконец-то! Я уже беспокоилась.

— Все в порядке, сестричка. По всем адресам была. Обошлось без приключений.

Повесила тальмочку, улыбнулась чуть-чуть лукаво, чуть-чуть мечтательно.

— Хотя было одно приключение...

— Что такое?

— Да так, неважно...

Люба села за пианино, взяла несколько аккордов, задумалась.

— Смотрю я на тебя,—не то с сомнением, не то с грустью говорит Варвара Михайловна,—лицо у тебя подозрительное...

Улыбаются глаза у Любы и мечтают о чем-то, и не говорят о чем.

— С таким лицом только соловьев слушать или стихи писать.

Варвара Михайловна помолчала и с какой-то затаенной грустью добавила:

— Трудно тебе будет в подполье, девочка.

Люба, пожав плечами, снова берет несколько аккордов и захлопывает крышку.

●

Гиря на часах-ходиках опустилась донизу. Алексей сладко спит, положив голову на развернутый номер «Искры».

●

Теперь мы видим текст объявления, висящего на двери, возле которой на ступеньках лесенки стоит пристав в серой офицерской шинели: «Получки сегодня не будет».

Цепочка городовых сдерживает напор толпы, рвущейся к двери.

— Разойдитесь, господа. Честью прошу,—кричит пристав.

Шумит толпа.

— А деньги когда?

— Кровные наши отдай, заработанные!

— Ироды!

Напирает толпа.

Пристав отступил, схватился за кобуру.

— Назад! Стрелять буду!

Тараном прошел Алексей сквозь цепочку городовых, грудью столкнулся с приставом.

— А ты не пугай, ваше благородие. Я за своими пришел—не в долг просить. Отойди.

И пристав уже отброшен, смяты городовые, толпа—на крыльце конторы, и дверь уже содрогается от могучих ударов.

— Еще разик, еще раз...—пропел Алексей, нажимая плечом.

По лесенке с крыльца катится обрывок изорванного объявления, на котором с трудом можно прочесть: «...сегодня не будет».

Ноги топчут бумагу, замазывая грязью ненавистные буквы.

●

Дрожит дверь—она видна уже изнутри,—вот-вот сорвется с петель.

Артельщик, похожий на лисичку,—он сидел за широким барьером, перегораживающим помещение конторы,—вскочил в ужасе и побежал мимо испуганных конторщиков к двери директорского кабинета, на которой по матовому стеклу выведено: «Гастон Жанэ».

●

Элегантно одетый господин с завитыми усами и французской бородкой нетерпеливо крутит ручку старинного стенного телефона.

— Один ноль один... Почему разъединили, мадемуазель? Не надо банк! Я просил полицию...

Он говорит волнуясь, с легким французским акцентом.

— М-сье полицмейстер? Нас разъединили... Да-да...—дослушал, просиял и в трубку:—Благодарю вас, м-сье. Премного обязан. Что? Что такое?

Вопрос обращен к артельщику, у которого зуб на зуб не попадает от страха.

— Дверь ломают.

— Скоты,—скривился Жанэ и процедил сквозь зубы.—Что стоите? Надо платить.

— Чем?—почти шепотом спрашивает артельщик.—Ведь вы давеча приказали на всё акции купить. В кассе и сотни нет.

— Платите пока,—шипит Жанэ и повторяет, взглянув на часы,—пока...

●

А ворвавшиеся рабочие уже теснятся в узком проходе за барьером.

— Не волнуйтесь, господа,—говорит Жанэ,—все хорошо. Трэ бьен...—он делает элегантный жест пухлой ручкой и добавляет,—только очень прошу—порядок...

Слова эти производят на ворвавшихся то же действие, что бочка масла, вылитая на кипящие волны.

— Порядок, черти!

— Порядок давай...

— Поря-ядок!

Толпа растягивается, выравнивается, завиваясь по двору длинной цепочкой.

●

По окраинной улице со звоном и грохотом мчится пожарная часть. Клубится пар у конских морд, огнем горят медные каски пожарных.

Не замедляя рыси, кони сворачивают в открытые настежь заводские ворота.

●

Артельщик, звонко пристукнув, ставит перед Алексеем на барьер крохотную стопку серебряных рубликов.

— Все. Распишись.

— Как все? Тут даже десятки нет.

— Вычеты. Куришь часто, дерзишь. Уголек тут у тебя не горел... А все это—рублики,—хихикнул артельщик.

И тут же закашлялся—так взглянул на него Алексей.

Размашистым, злым рывком сгреб полученные деньги и остановился прислушиваясь. В окно доносятся крики и шум толпы.

Шагнул к окну, взглянул и увидел, как...

...пожарные, раскрутив шланги, атаковали вытянувшуюся цепочку рабочих. Струи воды бьют в лицо, в грудь, в живот. Заметались люди, закричали...

Алексей отскочил от окна и встретился глазами с Жанэ, подошедшим к столу артельщика.

— Ты что ж... людей обманывать?

Жанэ инстинктивно подался назад—так страшно было лицо Алексея.

— Кэ ву вулэ? Кэ ву вулэ?—от страха забормотал он по-французски.

Но Алексей, даже не взглянув на него, вылетел на улицу.

●

Пожарные, уже довершают разгром сломленного, деморализованного, разбросанного противника. Очереди уже нет. Струи воды настигают бегущих, добивают упавших.

Появление Алексея изменяет картину. Вот уже вырван шланг у пожарного—разве устоишь против могучей Алексеевой хватки? Вот уже бежит круглолицый деревенский парень, может быть, всего месяц назад надевший медную каску. Да он уже и потерял эту каску. Вот она катится по земле, никого не пугая.

И мирно течет из брошенного шланга совсем не воинственная вода.

Бегут пожарные: им уже не до атаки.

А на поле боя выдвигается новая сила. Бежит на помощь пристав с револьвером в руке, поддерживая другой болтающуюся под ногами шашку. За ним—городовые с собачьей злостью в яростно выпученных глазах.

Сгрудились рабочие. Кто схватил камень, кто—ржавый болт, кто—кусок водопроводной трубы.

— Рrразой-дисссь!—кричит пристав и стреляет в воздух.

На миг смятенье овладевает рабочими: вот-вот побегут.

Алексей выскочил вперед, сверкнул глазами:

— Кого испугались? Медной пряжки или сытой ряшки?

...Кинулись к Алексею городовые, но поздно. Чьи-то руки втянули его в толпу. Передние ряды сомкнулись...

●

За товарной станцией на путях цепочки порожних товарных составов. Два человека пробираются через них, ныряя под вагоны. Впереди—Митя, за ним—Алексей.

Вылезли, оглянулись—никого.

— Закурить есть?—хрипло спрашивает Алексей.

●

...Сидят у насыпи, курят, продолжая начатый разговор.

— Значит, не к чему царя скидывать?—лукаво спрашивает Митя.

Алексей молчит.

В глазах у Мити искрятся веселые огоньки.

— Все, брат, проще простого. Кто пожарных вызвал? Директор. Кто им на подмогу пришел? Городовые. А кто городовых послал?

Алексей слушает с живым интересом.

— Полицмейстер. А кто полицмейстеру хозяин?

Опустил глаза Алексей. Молчит.

— Значит, не с городовых начинать надо.

— А с кого же?

Митя молча вынул из кармана тоненькую истрепанную книжечку, на обложке которой: Н. Некрасов «Кому на Руси жить хорошо».

Роман сказал: помещику,
Демьян сказал: чиновнику,
Лука сказал: попу.
Купчине толстопузому!
Сказали братья Губи ы,
Иван и Митродор.
Старик Пахом потужился
И молвил, в землю глядючи:
Вельможному боярину,
Министру государеву,
А Пров сказал: царю...

Стихи читает восьми-девятилетняя девочка с косичками, читает бойко, с детским пафосом, поглядывая большими смышлеными глазами.

— Ведь как выучила-то, и не заметил,—говорит Игнат,—два раза прочел вслух ребятам, а она под ногами вертелась... Иди погуляй, Танюшка, не мешайся.

— А бублик дашь?

— Дам, дам... Сыпь отсюда.

Игнат закрыл дверь за девочкой и присел против Любы к дощатому некрашеному столу.

— Трудно с ней без матери,—вздохнул он.—Да вот ращу...

Потом отодвинул ситцевую занавеску, загораживающую уголок за печкой, и тихо сказал:

— Митрий, вылезай.

Митя вылез измятый и заспанный.

— Извините, Любочка,—зевнул он, прикрывая рот рукой.—Сплю мало. Беготня. Спасибо, дядя Игнат приютил, а то прямо—гроб.

— Сегодня ночью опять спать не придется,—говорит Люба.

Сон у Мити как рукой сняло. Присел, глаза загорелись.

— Пароход из Марселя видели? За волнорезом стоит.

— Привезли?—перебивает Митя.

Люба утвердительно кивает.

— Сегодня Варе дали знать с парохода. Груз спустят на дно в брезентовых мешках... на тросах с поплавками. Понадобится лодка...

— У Прокопия достанем. В Отраде. Я там и встречу,—говорит Игнат.

— Один поедете?—спрашивает Люба у Мити.

— Одному не управиться,—задумчиво отвечает Митя.—Есть у меня хлопец подходящий... С ним и поедем, вроде как на рыбалочку...

●

Волны лениво плещутся у самого берега. Мерцают звезды. Алексей и Митя в подоткнутых до колен штанах спускают на воду небольшой ялик.

Алексей сел на весла. Митя налег грудью на корму, прыгнул в ялик, тоже сел. Поплыли. Мерно в ночной тиши загребают по волне весла. Скользит лодка.

— А ведерко-то забыли,—говорит Алексей.

— Обойдемся.

— И наживки маловато.

Митя молчит: мысли его далеко. Алексею же молчать не хочется:

— А здорово ты придумал, Мить. Ночная рыбалочка да под праздник... Красота!
— Не ори, рыбу распугаешь.
— Да нет здесь рыбы... Вот подале... за бухтой...
Взмахнул веслами.
— Мне бы рыбачком быть. Сколотил бы себе хибару на берегу, завел лодчонку и таскал бычков...
— По пятачку ведерко,—усмехается Митя. —На борщ не хватит.
Тишина. Оба молчат. Только плещется тугая волна о борт лодки.
Впереди вырисовывается темная громада стоящего на якорях корабля.
— Левее бери. Куда правишь?
— Куда надо. Тихо!
Митя произносит это шепотом, но с таким видом, что у Алексея круглеют глаза.
— Ты что задумал, Мить?
— Тсс!
Алексей медленно, едва касаясь веслами воды, движет лодку вдоль борта высокого корабельного корпуса.
— Стой,—еле слышно говорит Митя.—Табань...
Нагнувшись за борт ялика, он вынимает из воды кусок пробки, вымазанный мелом. Это—поплавок, от которого тянется в воду тонкий шнур. Намотав конец на руку, Митя втягивает на борт большой брезентовый тюк.

●

Клубится туман над морем. Брезжит рассвет. Весла почти бесшумно разгребают воду. Алексей гребет, засучив рукава, в одной рубахе. Лодка скользит быстро-быстро, будто летит над морем, чуть прикасаясь к воде.
— Обманул, значит, с рыбалочкой,—нарушает молчание Алексей.
— Дурак! Рыбалочку ему,—с сердцем говорит Митя.—А знаешь, что ты везешь? «Искру»! Ее нам из Мюнхена через Марсель да сюда... Второй месяц ждем. Да разве только мы? В Харькове ждут, в Херсоне, в Николаеве... А ты—рыбалочку!
— Что долбишь? Думаешь, серый—не пойму? Давно понял.
Замолчали.
— Ну-ну, не серчай,—улыбается Митя.—Я, брат, не о хибарочке думаю. Дворец на берегу должен стоять... А спросят: чей? Не банкира Анатры, не купцов Пташниковых, а рабочих с машиностроительного. Мой да твой!
В стороне в тумане показался высокий борт парусного шлюпа. Нет ветра, и парус плещется, накренивая шлюп к берегу.
Митя вскакивает, всматриваясь в туман.
— Гони, Алешка,—таможенники!
Алексей рванул веслами. Раз, два—понеслась лодка.
На шлюпе ее заметили.
— Эй, на лодке!
Несется лодка.
— Стой! Стрелять буду!
Выстрел. Алексей выгребает еще размашистее, еще быстрее.
Еще выстрел. Другой. Третий. Митя прижимает руку к груди и валится на бок.
— Ранен?—вскрикивает Алексей и бросает весла.

— Греби,—с трудом произносит Митя и сползает со скамейки на дно.—Ветра нет, не догонят.

Летит чайка над морем, едва касаясь волны. И лодка, словно чайка, скользит по воде, уходя от погони.

Вода уже давно покрывает дно ялика. Течь увеличилась. Воды становится все больше и больше.

— Придется вычерпывать, Мить.

— Не успеешь... греби...

Митя пробует приподняться—не может. Пытается привязать скользящий по борту тюк к уключине—не удается: мешает конец шнура, намотавшийся на руку.

— Есть... ножик?

Алексей пошарил под водой на дне лодки—разве найдешь. Митя попробовал разгрызть шнур зубами—нет сил.

— Помоги Алеш... а то тюк со мной потонет...

Он что-то шевелит губами.

Алексей бросил весла, пополз в воде к Мите. Покачнулся неосторожно, еще более накренил лодку. И без того переполненная, она зачерпнула бортом, сразу осела и наполнилась до краев.

— Держись, Мить... сейчас!—крикнул Алексей.

Лицо Мити с закрытыми глазами на мгновение показалось над водой и исчезло.

Алексей нырнул, успев схватить Митю за ноги. Попытался достать рукой шнур, тянувший Митю на дно,—не достал. Нырнул снова.

И вот уже ничего не видно на поверхности моря—ни лодки, ни Мити, ни Алексея.

Алексей вынырнул, глубоко вздохнул, опять исчез под водой, снова вынырнул, поплыл.

●

Сейчас он идет по улице. Мокрая одежда прилипла к телу. Рассеянным взглядом скользит по освещенным витринам магазинов. Подошел к одной, остановился.

За зеркальным стеклом писчебумажного магазина—большой портрет Николая II. Алексей посмотрел на него с ненавистью, хотел сказать что-то—не мог: перехватило горло.

Потом оглянулся, заметил булыжник у фонарного столба, поднял... и бросил с размаху в огромную сверкающую витрину. Мелкими осколками зазвенело по тротуару толстое, нарядное стекло...

●

Звон разбитой витрины переходит в пронзительную трель полицейского свистка.

— Держи его, держи-и!—доносятся крики с разных концов длинной пустынной улицы.

Стучат коваными сапогами по булыжной мостовой городовые, спешат на помощь им дворники. Подбежали, скрутили руки Алексею, повели.

Безучастный ко всему, он идет по улице, и такая смертельная тоска в его глазах, что блюстителям порядка становится не по себе.

Алексея вталкивают в грязную дежурку полицейского участка. Дежурный зевает.

— Ну, что у вас?

— Да вот буянил. Стекло разбил.

— Вали в холодную...

●

Голова Алексея упала на руки. Он сидит за дощатым столом в убогой комнатушке Игната.

Игнат стоит над ним суровый, твердый, решительный.

— Да ладно. Голову-то не вешай,—говорит он.—Так ведь всегда... ежели ступил на эту дорожку. Один свалится, другой свалится, третий дойдет... Жить у меня будешь...

Теперь мы его не видим, слышим только голос.

— ...и книги его прочтешь. Вместе читать будем. Вечера теперь светлые...

И бегут, наплывая друг на друга, светлые вечера и темные ночи. Вот Алексей примостился с книжкой на подоконнике, ловя последние минуты догорающего дня, вот он у коптящей свечи что-то переписывает из книги в толстую клеенчатую тетрадь, вот он вместе с Игнатом спорит о чем-то, и оба поминутно заглядывают в книжку на столе, на обложке которой написано: «Н. Ленин. Задачи русских социал-демократов».

— Малость подучишься,—продолжает за кадром Игнат,—возьмемся за науку по-настоящему.

●

— Запомните, товарищи, ленинскую мысль...

Это говорит Варвара Михайловна, стоя у черной школьной доски, испещренной цифрами.

Ученики сидят за большим столом в богато обставленной столовой барской квартиры. Горка с фарфором, резной буфет, серебро. Только казенная черная доска нелепым диссонансом подчеркивает необычность обстановки.

Необычны и сами ученики. Это рабочие, одетые чисто, по-воскресному. Перед каждым тетрадь, повторяющая ту же нехитрую цифирь, списанную с доски. Но цифирь эта только для маскировки.

— Не праздники и не свободные вечера,—продолжает Варвара Михайловна,— а всю жизнь отдать революции! Всю жизнь!

Жадно слушает Алексей, забившийся в уголок за буфетом. Не много времени прошло, а он словно старше стал, серьезнее, строже к себе.

— Вот мы и должны готовить таких людей... И русский рабочий класс показал уже, что он способен выдвигать таких людей.

●

Голос Варвары Михайловны продолжает за кадром:

— Это и утверждает Ленин. Именно борьба русских рабочих за пять-шесть последних лет показала нам, какая масса революционных сил таится в рабочем классе, как самые отчаянные правительственные преследования не уменьшают, а увеличивают число рабочих, рвущихся к социализму, к политическому сознанию и к политической борьбе...

Чистенькая горничная в белом фартуке с накрахмаленной наколкой подходит на цыпочках к закрытой двери в столовую и, приложив ухо к щели, долго прислушивается. На лице ее полное недоумение. Она ничего не понимает.

●

Солидный подъезд барского дома-особняка. На двери медная дощечка с надписью: «Присяжный поверенный Благово́».

Мимо дома проходит, фланируя, знакомый нам блондин из трактирной компании филеров. Помахал тросточкой, взглянул на окна, шмыгнул в соседние ворота.

Прошла Люба, скользнула взглядом по воротам, уверенно вошла в дверь с медной дощечкой.

●

Теперь она входит в комнату, где занимается кружок Варвары Михайловны.

— Нет-нет, не записывайте,—говорит в этот момент Варвара Михайловна, останавливая взявшихся за карандаш,—запомните, хорошо запомните...

— Я тебя перебью,—вмешивается Люба, присаживаясь к столу,—сейчас, когда я шла сюда, кто-то шмыгнул в ворота. Увидел меня и шмыгнул.

— Может быть, дворник?

— Не думаю.

— Мы собираемся вполне легально,—задумчиво говорит Варвара Михайловна,—разрешение на уроки воскресной школы у нас есть... Адвокат сам предоставил помещение... Не знаю...

Оглядела присутствующих, подумала, тихо сказала:

— На всякий случай рекомендую товарищам быть осторожней. Ничего не записывать, кроме диктовки. Ничего не оставлять. Ни клочка бумаги—ничего.

Во время этого диалога Алексей не сводит глаз с Любы. Он узнал ее сразу и не мог скрыть мальчишески восторженной радости. Люба тоже узнала, удивилась, смутилась, потом ей стало почему-то очень весело.

●

Чистенькая горничная в том же фартуке, но уже без наколки—на голову наброшен дешевый платок—выбежала во двор и оглянулась. Навстречу ей, небрежно помахивая тросточкой, подошел блондин.

— Васенька...—радостно улыбнулась девушка.

— Ладно-ладно,—отстранился блондин,—телячьи нежности до воскресенья. Что слышала?

— Непонятно все... глупая я. Все рабочий класс да рабочий класс...

— Ну-ну... Еще что?

Девушка потупилась.

— В следующий раз сам приду. Спрячь где-нибудь.

●

Вышли вместе. Но уже Алексей старается не смотреть на Любу, словно боится своих предательских глаз. А Люба держится уверенно, даже кокетливо, с бессознательным превосходством хорошенькой девушки над диковатым, застенчивым парнем.

— Значит, Любовь...—неуверенно говорит Алексей.—Любовь Михайловна?

— Просто Люба.

— Неловко.

— Очень ловко. Не буду же я вас звать Алексеем... как вас там... Не доросли еще. Как это вас угораздило в лапы к моей сестрице попасть?

— А что, строгая?

— Будете теперь Маркса на память, как стихи, читать.

— Стихи...—усмехается Алексей,—не учили нас стихам в приходской школе.

— А нас чему учили, Алеша? Книксенам? Мазурку танцевать? Всех царей на зубок помнить? Мусору куча, а знаний фитюлька...

●

Идут по другой улице.

— В Петербурге на высшие женские поступила. Так выгнали. За участие в сходке. Как дальше учиться буду, не знаю...

— А зачем учиться? Замуж выйдете...

— Я? Замуж?—смеется Люба.—Что я, поповна? Нет, Алеша, мне думается, революционная молодежь не имеет права на личное счастье.

У скромного подъезда большого облезлого дома Люба останавливается.

— Ну вот я и дома,—говорит она.—Спасибо, что проводили.

Алексей хочет что-то ответить, глупо смущается и краснеет. Его выручает подошедший старичок почтальон.

— Письмо сестрице вашей, барышня. Возьмете?

— Давайте, давайте.

Люба взяла письмо, обернулась к Алексею.

— Значит, до воскресенья в кружке...

И, махнув письмом, как платочком, скрылась в подъезде.

●

Варвара Михайловна прочла письмо и молча посмотрела на Любу.

— Ну вот и решилась твоя судьба...

Люба спокойно протянула руку.

— Можно взглянуть?

— Письмо шифрованное и тебя не касается. Но есть приписка...—Варвара Михайловна поискала нужные строчки.—Вот... «Твоя сестра может учиться здесь. Женщин принимают свободно и без ограничений. Жить может в пансионе для русских студентов»...

— Интересно, на какие вторники?

— Придется тронуть отцовские сбережения,—вздохнула Варвара Михайловна и подозрительно взглянула на Любу.—Только, по-моему, ты не рада...

Люба молча перебирает кружево носового платка.

●

Мнет и вертит свой картуз Алексей. То на дверь посмотрит, то взглянет в окно. Варвара Михайловна заметила, положила книгу на стол, строго спросила:

— Что вы вертитесь, Корень? Ждете кого-нибудь?

Все сидящие за столом обрадовались маленькому развлечению. Алексей смутился.

— Да не-ет,—растерянно протянул он и посмотрел на Любину черную консерваторскую папку, которая почему-то лежала сейчас на столе перед Варварой Михайловной.

А самой Любы на занятиях кружка не было.

—Тсс...—вдруг сказал Игнат и прислушался.—Кто-то разговаривает в передней.

Стало тихо.

●

А в передней, открыв входную дверь собственным ключом, появился холеный, хорошо одетый господин с русой бородкой и брезгливо поморщился.

Горничная, ерзая на коленях, вытирала тряпкой заслеженный пол.

— Как нагрязнили,—недовольно сказал вошедший.—Опять полотера зови. Оставьте, Ксюша, только размажете. Ведь это же паркет.—Раздраженно швырнул шляпу.—Право, все это надоело.

●

Чуть заскрипела ручка двери.

Многие повернули головы, а Алексей даже привстал. Радостно заблестели глаза: а вдруг это Люба?

— К следующему уроку я расскажу вам о строении вселенной, — громко говорит Варвара Михайловна.—Простите, мы сейчас заканчиваем.

Последние слова ее относятся к вошедшему без стука холеному господину с бородкой.

— Можно вас на минуточку, госпожа Варенцова?—холодно спрашивает он и выходит за дверь.

Варвара Михайловна выходит за ним.

●

Алексей прошел мимо Любиного дома, постоял на углу, пошел назад.

И неожиданно наткнулся на Варвару Михайловну.

— Товарищ Корень?—удивилась она.—Вы ко мне?

— Да нет, Варвара Михайловна, случайно иду,— отвечает Алексей, стараясь не смотреть ей в глаза.

Но Варвара Михайловна поверила.

— Очень хорошо,—говорит она,—не придется вас искать. В воскресенье, видимо, занятий не будет. Мешаем адвокату,—усмехнулась она.

●

Огромный письменный стол под огромным царским портретом. За столом сидит подтянутый, неприветливый жандармский полковник.

Кисло чувствует себя адвокат Благово, восседающий против него на кончике стула. Холеная бородка как-то сразу потеряла весь свой барственный вид: кому ж приятно предстать перед очами начальника охранного отделения.

— В подполье нет сейчас человека крупнее Ульянова и нет организации влиятельнее «Искры»,—сухо говорит полковник.—Вам это известно, сударь?

— Я не знаком с Ульяновым и не читаю «Искры»,—пожимает плечами адвокат.— И не понимаю...

— Сейчас поймете. Вы приютили у себя змеиное гнездо. Под видом воскресной школы у вас собираются руководители одесских «искровцев».

Адвокат удивлен, но старается держаться с достоинством.

— Я не мог знать этого, господин полковник... Но наш разговор сейчас совершенно излишен. Им уже отказано: я закрыл школу.

— Ну и не умно-о!—повышает голос полковник.—Вы думаете, нам легче их по квартирам ловить, засады на явках устраивать, в проходных дворах шнырять? Не мешайте нам карты, сударь!

Адвокат уже растерялся.

— Что же я... должен сделать?

— Извиниться перед ними. Снова открыть школу. Нам надо собрать их всех в одном месте. Скажем, в воскресенье утром. И никому ни слова. Разумеете?

— Разумею,—тихо говорит адвокат.

●

В воскресенье утром Алексей поздно вернулся с рынка. Положил нехитрые покупки на стол, спросил Танюшку:

— А батя где?

— Учиться пошел. Тетенька Варя приходили. Сказали, опять учиться будут.

— Как опять?

— Да вот так.

— А, черт,—выругался Алексей и взглянул на часы: пять минут первого.

Нырнул за печку, выскочил в чистой косоворотке, подпоясался новеньким кушаком, посмотрел на пыльные сапоги, махнул рукой: все одно, мол. Быстро пригладил рукой непокорные волосы, посмотрелся в начищенный самовар, в котором отразилось его до неузнаваемости искаженное лицо, и выбежал на улицу.

●

Массивная дверь подъезда с медной дощечкой медленно открывается. В нее входят поодиночке и группами участники кружка Варвары Михайловны. Мелькнула бородка Игната. Кто-то придержал дверь и пропустил Варвару Михайловну.

●

Торопится Алексей. Быстрым шагом, расталкивая прохожих, прошел по мосту через улицу, круто сбегающую к порту. Свернул за угол.

●

Тихо на улице у дома с медной дощечкой. Вот из соседних ворот осторожно выглянул блондин с тросточкой и махнул кому-то рукой.

Побежали городовые к адвокатскому дому. Не торопясь, прошел жандармский офицер. За ним — Скворцов.

●

Алексей свернул за угол и напоролся на городовых, окруживших подъезд адвокатского дома. Недоуменно постоял: идти ли дальше? И вдруг увидел, как...

в окружении охранников и городовых выводят Варвару Михайловну, Игната и других участников подпольного кружка.

Алексей оглянулся и скрылся в воротах.

●

А к воротам подошли и остановились двое: горничная—волосы у нее растрепались, глаза заплаканы—и невозмутимо нахальный блондин.

— За что же их... за что? Такая хорошая барышня...—плачет девушка.

— Все они хорошие, когда спят.

Еще пуще плачет девушка. Блондин мельком глянул в ворота, глаза вдруг округлились, выхватил свисток, засвистел.

●

Но Алексей уже пробежал двор, подтянулся и перемахнул через забор, отделяющий двор от соседней улицы.

●

В скромно убранной комнате из угла в угол прохаживается человек, с которым мы познакомились в начале нашего киноповествования. Это—Савва, задержанный вместе с Алексеем в поезде на одесском вокзале. Узнать его не легко: чеховская бородка сбрита, усы по-запорожски опустились вниз, черепаховое пенсне на шнурочке уступило место железным стариковским очкам.

— Значит, все ясно, товарищи,—говорит он, по привычке агитатора отчеканивая каждое слово.—Повторяю: я—Савва. Все указания и литературу в дальнейшем будете получать от меня. Явка прежняя.

Несколько человек—двое мастеровых, железнодорожник в форменной фуражке и Алексей—слушают его внимательно, стараясь не проронить ни слова.

— Уходите по одному. Через два дома в третьем—проходной двор.

С каждым простился за руку. Алексею сказал:

— А вы останьтесь,—и, когда остались вдвоем, хитро подмигнул:—Старый знакомый. Не узнаете?

— Да разве вас узнаешь, товарищ Савва? Нипочем не узнаешь. Я только по глазам и узнал, когда рассмеялись.

— Видите,—все-таки узнали,—нахмурился Савва.—Я после побега стараюсь не смеяться... Так вот что: у меня к вам два поручения, товарищ. Танечка!—позвал он.

Из соседней комнаты выбежала Игнатова девочка с косичками и, увидев Алексея, вскрикнула от радости:

— Дядя Алеша!

Обнял ее Алексей, прижал к груди, гладит по волосам.

Савва деликатно молчит, записывая что-то на клочке бумаги.

— Батю не видели?

— Видел, Танюшка. Тебе кланяется. Просил малость без него пожить...

— Он в тюрьме?

Алексей не ответил, отвернулся. Девочка потупилась. Савва кончил писать и протянул записку Алексею.

— Отвезете девочку по этому адресу. Не плачь, Танечка. Там тебе будет хорошо... А пока пойди картинки посмотри. Ладно?

Когда они остались одни, Савва недобро усмехнулся и сказал:

— Господа жандармы, вероятно, ликуют: искровская организация в Одессе разгромлена. А мы им покажем, как она разгромлена! Придвинулся к Алексею и понизил голос:—Так вот...

●

Вывеска на фронтоне невзрачного домика: «Скоропечатня бр. Семенчук». Алексей, проходя мимо окон полуподвала, осторожно стучит в стекло. Из окна на уровне тротуара высовывается лохматая голова, понимающе улыбается и протягивает Алексею объемистый сверток в серой оберточной бумаге. Алексей взял, прикинул на руках: тяжеленько. Голова весело подмигнула и скрылась. Алексей, взяв сверток, уходит,

●

Алексей со свертком в руках осторожно протискивается в каменную щель, полузаросшую репейником. Это один из входов в одесские катакомбы.

●

В густой темноте еле видна фигура человека, ощупью пробирающегося по узкому штреку.

Голос впереди. За мной, за мной. Не отставай.

Голос Алексея. Ну и дыра. Черт ногу сломит.

Мерцает огонек впереди. Вот он становится ярче—это чья-то рука вывертывает фитиль керосиновой лампы. Лампа освещает сырые стены из ракушечника и самодельный типографский талер, на который Алексей бросает принесенный сверток. Тотчас же нагибаются над свертком старичок-типограф в очках и русый паренек в черной косоворотке. Руки торопливо рвут бумагу, обнажая груду перепачканного в краске свинцового типографского шрифта.

Русый паренек *(восторженно)*. Революционная типография одесских социал-демократов готова к выполнению заданий. Теперь давай—набирай!

Старичок-типограф. Шумишь много. *(Алексею.)* Есть что?

Алексей *(протягивает листок бумаги с текстом, написанным чернилами)*. Вот эту цидулю с обращеньем «Гражданам Одессы» наберешь покрупнее. Сто штук тиснете—я подожду.

Старичок-типограф *(передает текст пареньку)*. Набирай, звонарь. *(Алексею.)* Вон на лавочке посиди.

●

Черные буквы театральной афиши: «Жизнь за царя».

Желтый свет газовых фонарей освещает театральный подъезд. Хлопают двери. Публика идет в театр. Зорко оглядывают каждого филеры, дежурящие у входа.

Алексей в старенькой студенческой тужурке пристроился к веселой компании студентов. Прошли.

Вот они поднимаются по лестнице. Слышны нестройные, разрозненные звуки оркестра: музыканты настраивают инструменты перед увертюрой.

Верхний ярус. Зрители рассаживаются по местам. Алексей сел у самого барьера на крайнее место с прохода. Заглянул вниз. Игрушечным и необыкновенным показалось все сверху: мундиры, лысины, обнаженные плечи дам, черные пятна визиток и фраков.

А выше, к галерке,—молодежь, студенты, гимназисты, мелкий люд, разночинная сословная пестрота.

К пульту вышел дирижер и повернулся лицом к публике. Но никто не смотрел на сцену. Глаза и бинокли устремились к дверям, в которых появился седовласый сановник в расшитом мундире—одесский градоначальник. За ним семенили чины поменьше, жандармский полковник, депутаты городской думы.

Дирижер повернулся и взмахнул палочкой. Грянул оркестр.

●

Дремлют извозчики у театрального подъезда.

Зевает капельдинер у вешалки. Зевает филер, присев на диванчике в коридоре. Закрыты двери в зрительный зал. Слышатся из-за них звуки оркестра и голоса певцов.

●

Поет Сусанин на сцене в лесу, в снегах. Порхает палочка дирижера. Играет оркестр.

Равнодушно-брезгливо смотрят белесые глаза градоначальника. Зевнул, осторожно прикрыв рот рукой, жандармский полковник. Достал часы, посмотрел.

●

Посмотрел на часы и Савва у себя в комнате.

●

Алексей приподнялся над барьером и взмахнул рукой. И над притихшим зрительным залом рассыпалось белое облако прокламаций.

Умолк оркестр. Застыла палочка дирижера. Все смотрят на падающие листки.

К Алексею подскочила девушка в белой кофточке.

— Вы с ума сошли! Бегите...

Алексей растерянно оглянулся. Группа студентов окружила его. Еще не зажглись лампочки в зрительном зале, и в полутьме верхнего яруса трудно найти виновника происшествия среди множества студенческих тужурок, дружно бросившихся к выходу.

— Кто не хочет попасть в охранку, господа, бегите!—кричит девушка в белой кофточке.

Вскакивают зрители с мест. Бегут.

●

Гудит зрительный зал. Одни растеряны, другие испуганы, третьи с интересом ловят листовки. Свистят, смеются, негодуют, аплодируют. Все громче и громче аплодисменты. Кто-то кричит сверху.

— Долой самодержавие!

Первым опомнился и побежал к выходу жандармский полковник.

Побежали городовые по лестнице вверх.

А навстречу им студенческая лавина сверху.

— Стойте, господа! Сто-ой!

Но лавина уже прорвала полицейский заслон, ринулась вниз по лестнице.

Хлынула на улицу из театра.

Девушка в белой кофточке, держа за руку Алексея, подбежала к извозчику.

— Извозчик, в порт!

Вскочили, помчались.

— Гони!

Свистки. Выстрелы. Гонит извозчик по ночной улице.

●

Круто остановил у темного переулка. Алексей соскочил с пролетки, сказал:

— Спасибо, Люба.

Девушка засмеялась в темноте.

— Я не Люба.

— Обмолвился,—тихо проговорил Алексей,—извините...

И вдруг с тайной надеждой спросил:

— А вы не знали ее случайно?

— Кого?—удивилась девушка.
— Любу Варенцову.
— Нет. А кто это?
— Так, одна...—сказал Алексей, смотря в сторону.
Он молча повернулся и зашагал в темноту.
— Как вас зовут, товарищ?—крикнула девушка.
Алексей не оглянулся. Может быть, не слыхал.

●

Алексей сидит в комнате Саввы. Смущен.

— Нехорошо,—говорит строго Савва.—После демонстрации в театре мы вам запретили публичные выступления. А вы нарушили приказ...

Алексей молчит.

— Вы, видимо, не понимаете, какой опасности подвергаете себя. О демонстрации в театре говорит вся Одесса. Вас по всему городу ищут. Что вам было поручено на этой сходке? Молчать и слушать. А вы полезли ораторствовать... Кстати, что там произошло?

●

На откосе морского берега собрались рабочие.

Выступает Жирков:

— Согласен, товарищи: можно выработать общие требования. Можно и должно готовить всеобщую забастовку в Одессе. Только... разумно готовить. Не торопясь. А насчет уличных демонстраций у нас другое мнение. Мы их считаем несвоевременными.

Не успел он договорить, как его уже сменил парень в смазных сапогах с чубом, торчащим из-под лихо заломленного картуза. Не сразу узнаешь в нем Яшку-Пятачка— так ловко он подстроился под рабочего хлопца со слободки.

— Верно говорит, верна-аа!—закричал он, размахивая руками, и Алексей даже приподнялся, чтобы лучше его разглядеть.—Забастовка забастовкой, а куды нас зовут? Политику делать, братцы! Красную тряпку на палку, красный бантик на патлы. Не хотим царя—давай президента. Либерте-декольте!

Сочувственный смех подбодряет оратора.

— А нам, братцы, касса нужна! Рабочая касса. Хошь лист подписной пускай, хошь по квартирам собирай...

— Хошь в карты обыгрывай,—добавляет Алексей.

— Шутишь?—опешил Яшка.

— Зачем шутить? Ты ж меня обыграл—пятого туза из рукава вынул.

— Провокация!—закричал Яшка.—На честного рабочего наговаривают!

В два прыжка очутился Алексей возле него на откосе.

— Покажи-ка руки, рабочий. Узнал?

Под общий хохот Яшка бежит вверх по откосу берега.

— Товарищи!—кричит Алексей...

●

Снова комната Саввы. Он говорит строго и назидательно:

— Теперь вы понимаете, почему вам нельзя оставаться в Одессе?

Алексей смущенно молчит. Савва задумчиво продолжает:

— Ищем мы человека для одной очень важной работы... И опасной...—Он испытующе посмотрел на Алексея.

— Я готов, товарищ Савва,—сказал Алексей.

— Ехать придется за границу... Может, слыхали: есть такой немецкий город...

●

Видна половина таблички на одном из вагонов быстро идущего поезда. Ясно читаются немецкие готические буквы: «М ю н х е н».

Теперь уже видна вся табличка. И надпись читается полностью: «Берлин—Мюнхен».

С грохотом проносится поезд.

●

Купе вагона. Немецкие надписи. Мелькающий пейзаж за окном. Алексей, немного растерянный, замкнутый и угрюмый, сидит у окна, глядя на примелькавшиеся кирки и домики, крытые черепицей. Напротив дремлет чинно сидящая рядом супружеская немецкая пара.

За кадром слышен голос Саввы:

— Приедете в Мюнхен—спросите Швабинг. Это рабочее предместье города. Разыщите квартиру доктора Иорданова. Редакция «Искры» сейчас там.

●

Скучно вытянулся фасад многоквартирного серого дома. Аккуратно выровнена ленточка газона вдоль тротуара. Как близнецы, повторяют одна другую многочисленные двери подъездов.

На одной из дверей дощечка с надписью: «Д-р Иорданов».

На втором этаже на подоконнике настежь раскрытого окна сидит спиной к улице человек в синей ластиковой косоворотке. Вот он повернулся и посмотрел на улицу. Мы узнаем высокий ленинский лоб, бородку клинышком, чуть-чуть прищуренные глаза. Ленину тридцать лет.

В комнате кроме него двое: долговязый лохматый Мартов сидит на диване, вытянув длинные ноги в узких брюках, Надежда Константиновна Крупская, тоненькая, как девочка, подбирает за маленьким столиком гранки и рукописи. Иногда она отбегает к газовой плитке, на которой греется эмалированный чайник.

Это и кухня, и столовая, и редакция «Искры». Бросаются в глаза полки с книгами, карта Европы на стене и кроме столика Надежды Константиновны большой некрашеный стол, заваленный вырезками и гранками.

М а р т о в (*вынул часы*). Ого, одиннадцать. Пять часов заседали... Плеханов и Аксельрод, должно быть, уехали. Когда женевский отходит—без десяти или без четверти? (*Ленин молчит.*) Вы расстроены? (*Ленин пожимает плечами.*) Я ведь предупреждал вас, что статья не пойдет без поправок, что с такой постановкой вопроса вы останетесь в меньшинстве. Предупреждал? Вот и остались.

Л е н и н. Будущее покажет, кто останется в меньшинстве—я или вы. И от своей постановки вопроса я не отказываюсь. Запомните, уважаемый товарищ. Впрочем, сейчас... (*соскочил с подоконника*) есть вопрос поважнее моих и ваших статей. Их в конце концов наберут и напечатают. А вот как доставлять газету в Россию?

М а р т о в. По-моему, мы этим занимаемся.

Ленин (*строго*). Плохо занимаемся. (*Мартов удивлен.*) Самодержавие уж не такой глупый враг, каким оно иногда нам кажется. Вам известно, что стокгольмский транспорт с газетой задержан в Финляндии? А в Батуме захватили марсельскую посылку! (*Прошелся по комнате, подошел к Мартову.*) Вот и судите, в чем сейчас гвоздь нашего дела. Это—перевозка, перевозка и перевозка!

Крупская. Ты опять нервничаешь, Володя.

Ленин. А кто же будет этим заниматься? Аксельрод и Плеханов в Женеве, а мы—здесь. Мы связаны с редакцией, с типографией, с корреспондентами, с агентами. Значит, мы и должны. (*Крупской.*) Когда приедет товарищ от Бабушкина?

Крупская. В будущем месяце.

Ленин. Долго ждать. Нам нужно немедленно, понимаете, не-ме-дленно отправить в Россию хотя бы тысячу экземпляров последнего номера.

Ленин останавливается, пытливо смотрит на Мартова. Тот смущенно молчит.

Ленин. Как это сделать?

●

Ленин и Крупская одни. Ленин продолжает ходить по комнате, явно недовольный. Надежда Константиновна вытерла чашки перекинутым через плечо полотенцем, поставила на полочку.

Ленин (*нетерпеливо*). Брось все и ложись спать.

Крупская. Не могу. У меня еще письма не зашифрованы. Вон сколько. (*Берет со стола толстую пачку исписанных листов почтовой бумаги.*)

Ленин (*ласково*). Товарищ ты мой. Чернорабочая. Мы все здесь чернорабочие, все надо делать самим... Вот и с этой отправкой... (*Задумался, новая мысль пришла в голову.*) А почему бы не использовать болгарский вариант? (*Подошел к карте, нагнулся к северо-восточному уголку Черного моря, черкнул ногтем.*) Из Варны в Одессу... А до Варны поездом через Вену. (*Выпрямился, очень довольный.*) Отличная дорога, Надюша. Охранники его императорского величества предпочитают ездить по варшавской линии.

Крупская. Пей чай—остынет.

Ленин. Спасибо. (*Берет чашку и тут же ставит ее обратно.*) Постой-постой ты мне еще говорила о ком-то...

Крупская. Есть у меня одна девушка... (*Берет сумку.*)

Ленин. Ты куда?

Крупская. У Майера лавочка еще открыта. Не хочется утром идти.

Ленин. Нет уж, извини—это я пойду. (*Энергично снимает у нее сумку.*) Почему ты мне раньше этого не сказала? Должен же я принимать участие в хозяйстве. (*Идет к двери, оборачивается.*) Вспомнил! О ком это писал Савва?

●

Алексей в своей нелепой фетровой шляпе, задрав голову, любуется, как играют солнечные зайчики в цветных стеклах маленькой кирки.

Раннее утро. Подымаются гофрированные железные листы, прикрывавшие ночью витрины магазинов. Опускаются над окнами полосатые холщовые тенты.

Женщины в толстых вязаных чулках моют швабрами улицу, с изумлением оглядываясь на Алексея, глазеющего по сторонам.

●

— Ты говорила, у тебя есть девушка?—спрашивает Ленин, рассматривая паспортную книжку, какие выдавались в России отъезжающим за границу.

Крупская, сидящая к нему спиной за своим маленьким столиком, оборачивается.

— Ты о ком?

— О твоей девушке. Как ее?—Заглянул в паспортную книжку.—Теплова Евдокия Никитишна.

— Почему Теплова?—удивляется Крупская.—Ничего похожего. Ошибаешься.

— Ничуть,—посмеивается Ленин.—У меня сказано абсолютно точно. Вот...—Снова заглянул в паспортную книжку.—Теплов Аристарх Стратоныч, двадцати семи лет, выехал, а ныне возвращается в пределы Российской империи с супругой Евдокией Никитишной, в девичестве Пряхиной.

Ему доставляет явное удовольствие недоумение Крупской.

— Откуда у тебя этот паспорт?

— Мартов достал. На это он молодец. А вот посылать людей по его выбору—это губить дело.

— Значит, нужен еще один человек,—говорит задумчиво Крупская.

●

Дверь с табличкой: «Д-р Иорданов». Алексей нажимает кнопку звонка.

●

Вот он сидит против Ленина: взволнованный и счастливый. А у Ленина глаза искрятся дружеским вниманием, живым, искренним интересом.

Алексей (*с беспокойством*). Может, я не то и не так говорю? Хочется все объяснить, а выходит не то...

Ленин. Нет-нет... Я вас правильно понял. Судя по нашему разговору, вы коечему научились. В кружке занимались?

Алексей. В кружке.

Ленин. И в забастовке участвовали?

Алексей. Сорвали нам забастовку. Есть такие, Владимир Ильич, которые нашему брату глаза засоряют: прибавки требуй, а в политику не лезь.

Ленин. Дрались, значит, с экономистами?

Алексей. Пришлось.

Ленин (*весело*). И от филеров бегали?

Алексей. Бегал.

Ленин. Вот я и говорю, что первую ступень политической науки вы одолели. (*Лукаво.*) И все из-за «Искры»?

Алексей. Из-за нее, Владимир Ильич. Ведь и раньше агитаторы были. Только не с теми словами обращались к рабочему сердцу. А «Искра» нашла слова...

Ленин (*с интересом*). Нашла?

Алексей (*твердо*). Нашла.

Ленин. А вы обедали?

Алексей. Да успеется...

Ленин. Обедать надо вовремя. Идемте, я сейчас вас искровским обедом угощу. Не смейтесь. Великолепный обед с настоящим мюнхенским пивом. И не спорьте, не

спорьте—меня все равно не переспорите. (*Обернулся к Надежде Константиновне.*) Надюша, требуется оборотный капитал...

Алексей. У меня есть, Владимир Ильич.

Ленин. А у меня правило: только на свои. Вы вот о своих забудьте. Вы—гость.

●

Кафе. Мраморные столики. Тихо, чисто, посетителей мало.

В укромном уголке сидят Ленин и Алексей. Две почти нетронутые кружки пива стоят перед ними.

Ленин. Интересно. Это уже личное?

Алексей. Да. Задумываюсь я, Владимир Ильич, и не понимаю. Может быть, объясните?

Ленин (*лукаво*). Может быть, и объясню.

Алексей. Человек ведь живое существо. Скажем, девушку встретишь... Хорошую девушку... Предмет, одним словом. (*Пытливо смотрит на Ленина, который слушает серьезно, без улыбки.*) Как же быть? Любить нельзя...

Ленин. Почему же нельзя?

Алексей. А имеем ли мы право на личное счастье? (*Смутился.*) Это она сказала.

Ленин. Хорошая, говорите, девушка, а сказала глупость.

Смутная надежда словно освещает изнутри лицо Алексея.

Ленин. Личное счастье революционера неизмеримо полнее и богаче любого серенького буржуазного счастья. Не омрачат его ни предрассудки, ни дурные традиции, ни фальшивая капиталистическая мораль. Но только тогда... И крепко запомните это, молодой товарищ, только тогда, когда ваша личная жизнь неразрывно сольется с жизнью партии.

К столику подходят Мартов и человек, чем-то неуловимо напоминающий Жиркова: так же зарос и та же нарочитая серьезность в голосе и манерах. Ленин не обращает на него никакого внимания.

Мартов (*садится, по-хозяйски придвигая другой стул*). Присаживайтесь, места хватит.

Неизвестный. Воздержусь, у меня два слова товарищу Ленину. (*Ленин, прищурясь, посмотрел на него.*) Я был на вашей лекции для русских студентов. Должен вам сказать, что это чистейший бланкизм...

Ленин (*перебивая*). А почему вы называете меня товарищем?

Неизвестный (*опешил*). Я полагал, что между марксистами...

Ленин. Марксисты бывают подлинные и мнимые. Струве тоже называет себя марксистом. (*Усмехнулся.*) Только едва ли мы с ним товарищи.

Неизвестный. Ну, знаете, в России мы всегда считали...

Ленин. Кто это—«мы»? Оппортунисты?

Неизвестный пытается что-то сказать, но не находит слов. Бросив гневный взгляд на Ленина и укоризненный на Мартова, отходит.

Мартов. Я ведь не случайно его привел—едет в Россию. (*С сожалением.*) Теряем возможных единомышленников...

Ленин. А вы не ищите таких единомышленников, Юлий Осипович. Вы лучше найдите нам хорошего портного... (*Явно наслаждаясь недоумением Мартова.*) Только подешевле.

●

Алексей стоит в новом светлом костюме, неловко опустив руки. Как ни смущен он, как ни мешковато держится с непривычки, искусство портного сделало чудеса: перед нами действительно русский купчик, пообтесавшийся за границей.

Ленин сидит сбоку на табуретке и критически оглядывает Алексея.

— Посмотри-ка, Надюша, на его степенство. Похож?

Крупская, стоящая у двери, смотрит дружески-ласково. Ей очень хочется ободрить и поддержать растерявшегося парня.

— А теперь послушаем, что скажет его супруга,—посмеивается Ленин, подмигивая Алексею.—Пришла Евдокия Никитишна?

Крупская скрылась за дверью. Алексей умоляюще посмотрел на Ленина.

— Боитесь?—лукаво спрашивает тот.

И вошла Люба.

Бывают минуты, когда самые затаенные чувства отражаются на лице человека, когда то, что он скрывал, прятал, вдруг видно всем и никакие слова не расскажут об этом лучше предательски откровенных глаз. Так вот, перед нами такая минута.

— Люба!—вырвалось у Алексея.

— Алеша!

Удивленно взглянула на Ленина Надежда Константиновна, но Ленин сразу все понял и только кивнул: молчи, мол.

●

Уголок городского сада, вернее, одна скамейка в зелени деревьев и ленточка песчаной дорожки, тускло освещенные газовым светом. Вдали слышна музыка: духовой оркестр играет старинный немецкий вальс.

Алексей и Люба сидят на скамейке. Им хорошо. Они больше молчат, чем говорят, а если и говорят, то совсем не то, что подсказывает сердце.

— Я ведь думал, что вы в тюрьме...

— А я ничего не знала об аресте. Уехала буквально за два дня. Разве Варя вам не сказала?

— А где она?

— Далеко. За Тобольском. А Игнат еще дальше, совсем на краю света... А ведь вы совсем другой, Алеша.

— Лучше или хуже?

— Старше... Я часто вспоминала о вас.

— Люба!

— Как хорошо здесь, правда? И вообще... все так необыкновенно И эта встреча... и то, что будет...

●

Долго стояли у двери. Потом Крупская нежно обняла и поцеловала Любу.

— Уж не знаю, какие вы конспираторы. Только будьте очень, очень осторожны.

А Ленин сказал по-дружески, но строго:

— И не спешите попасть в тюрьму. Еще успеете. Мы все проходим этот революционный университет, и вы пройдете. Но торопиться все же не следует. Особенно сейчас,—подчеркнул он.

— Мы понимаем, Владимир Ильич,—просто ответила Люба.

Алексей бросил на нее восхищенный взгляд. Ленин перехватил его и улыбнулся.

— А вы не забывайте, что я говорил вам о личном счастье,—сказал он.

Алексей покраснел и потупился. Люба удивленно посмотрела на него, потом на Ленина. А тот словно посмеивался над ее удивлением.

— Да вот был у нас такой философский разговор...

Он не закончил фразы и прислушался. Из открытого окна донеслись звуки музыки: где-то очень близко играли сонату Бетховена.

— Слышите... «Апассионата»...—сказал Ленин. Лицо его словно осветилось изнутри.

— Музыка революции,—прошептала Люба.

— А мы еще доживем, друзья, до социалистической революции,—говорит Ленин.

●

Катятся волны, завихряясь жемчужными барашками. Колесо белого пассажирского парохода режет желтую бурлящую пену.

В палубном кафе первого класса за столиком сидят Алексей и Люба. Едят мороженое. На Любу пристально и с интересом смотрит сосед в сюртуке с романовскими усами и военной выправкой. На его столике бутылка шампанского в ведерке со льдом.

Люба (*с наигранной томностью*). В другой раз не забудьте цитрон с сахаром.

Алексей. Слушаю-с.

Люба. И слоечку.

Алексей растерянно оглядывается, ища глазами буфетчика, и встречает заинтересованный взгляд соседа.

Сосед. Супруга?.. Очаровательная женщина.

Алексей (*самодовольно*). В Россию везем. Папаша домой требуют.

Сосед. Вероятно, торгуете?

Алексей. Скобяной товар. Гвозди, шурупчики, проволока.

Люба (*сквозь зубы*). Представь же меня, тюлень.

Сосед. Разрешите, я сам... (*Встал, щелкнул каблуками.*) Статский советник Померанцев... Валерьян Николаевич. (*Целует руку.*)

Люба (*кокетливо*). И совсем не статский, а военный. Только переодетый.

Померанцев (*у него удивленно приподнимаются брови*). Почему?..

Люба (*весело*). А вы сидите вот так... (*показывает*) словно аршин проглотили. И ходите: ать-два, ать-два. (*Показывает пальцами на столе.*)

Померанцев смеется властным, барственным смешком.

Померанцев. Угадали, очаровательница. Действительно, военный. Даже генерал...

Люба (*Алексею*). Принесите тальмочку из каюты. Мне холодно. (*Тихо, сквозь зубы, чтобы Померанцев не слышал.*) И не возвращайтесь подольше...

●

Люба идет по палубе, волоча за собой изящный кружевной зонтик от солнца. Она присела на уединенную скамейку. Алексей, явно чем-то обиженный, покорно сел рядом.

— Зачем он вам? Липнет, как муха к меду,—спросил он, искоса глядя на Любу.

Она молча играла кончиком зонтика.

—Не глупите, Алеша. Когда я с ним, лучше уходите куда-нибудь. Он может быть нам очень полезен.

●

По трапу, ведущему на капитанский мостик, поднимается Скворцов. Мельком оглянулся на Алексея и Любу, усмехнулся в усы и поднялся на мостик.

●

На мостике подошел к капитану, стоящему у поручней. Тот даже не взглянул в его сторону.

— Мне бы списочек пассажиров, Иван Палыч.

— Мельтешишь, а все без толку. Третий класс у помощника возьми.

— Мне первый нужен, Иван Палыч.

Капитан угрюмо взглянул на него и сплюнул.

— Плавали без филера, беды не было. А теперь тебя сюда сунули.

— Беда, Иван Палыч, незнамо откуда идет,—хихикнул Скворцов.—Мы думаем, сейчас из Варны она идет...

●

Пароход отошел от берега, береговые очертания еле видны вдали, но пассажиры все еще стоят у поручней. Любе надоело смотреть, она отвернулась и пошла вдоль борта. Алексей—за ней.

— Вот и Констанцу прошли. Больше остановок не будет,—говорит он.

— И все же я неспокойна,—отвечает Люба.—Чувствую где-то опасность, а где она— не знаю.

●

Навстречу из-за угла вынырнул Скворцов, хотел было юркнуть обратно, но понял, что не успеет. Чуть-чуть замешкался, но тотчас же, приняв независимый вид, прошел мимо, наигранно не узнавая остолбеневшего Алексея.

— Что с вами?—удивилась Люба.

— В каюту, быстро,—проговорил Алексей, увлекая ее за собой.

●

Сидят друг против друга, он на койке, она на диванчике. Слегка покачивает. За стеклом иллюминатора сгущаются сумерки.

— Выхода у нас нет, Алеша. Оставаться вам здесь все равно нельзя. Он вас с парохода снимет, как Савву.

— Не во мне же дело,—говорит Алексей.

— Знаю, знаю,—перебивает его Люба.—Все равно в этих условиях вы ничего не сумеете сделать. А я... должна суметь!

Не дослушав, Алексей встал, сказал:

— Одну я вас не оставлю!

— Доверьте все мне, Алешенька, прошу вас,—убеждает его Люба.—Увидите, все будет хорошо.

Люба встает у двери каюты во весь рост, и что-то появляется в ней от старшей Варенцовой.

— Никуда не выходите из каюты... Я скоро приду.

●

В буфете первого класса с непроницаемым лицом пьет коньяк Померанцев. Вдруг глаза блеснули, встал, щелкнул каблуками.

Люба подошла с платком у лица. На Померанцева взглянули опухшие, заплаканные глаза.

— Валерьян Николаевич, голубчик...

Померанцев подхватил ее под руки, усадил, и Люба заплакала, с трудом выговаривая сквозь слезы:

— Ведь он в Констанце остался... на пароход опоздал... Я хотела вам раньше сказать, да вы почивали... И вот я одна-а... с веща-ами...

— Не плачьте, очаровательница,—засуетился Померанцев,—догонит вас супруг на следующем пароходе. А все остальное—пустяки. Со мной не пропадете...

●

В широком окне, выходящем на палубу, мелькнуло лицо Скворцова. Засек взглядом Любу и Померанцева, поискал глазами Алексея, исчез.

●

Люба снова в каюте. Держится одной рукой за скобу в стене, другой протягивает Алексею большой медный ключ. Лицо мертвенно бледно. Качает все сильнее.

— Вот ключ от его каюты...—она говорит отрывисто, с паузами.—Сказала, что позабыла свой... Взяла попробовать, не подойдет ли. Но торопись: скоро Одесса! И не беспокойся.

Они даже не заметили, как перешли на «ты».

— Не укачало бы тебя...

— Ничего, выдержу,—говорит сквозь зубы Люба, и чувствуется, каких трудов стоит ей эта уверенность,—береги себя, Алешенька...

●

Алексей открыл ключом дверь чужой каюты, положил принесенный с собой большой, туго завернутый сверток на койку, открыл стоящий на полу чемодан с наклейками европейских отелей, вынул лежащие сверху сорочки и галстуки, вытащил пару офицерских сапог, швырнул их под койку, бросил туда же и пару ночных теплых туфель, засунул вместо них свой сверток, положил сверху сорочки и галстуки и закрыл чемодан.

Оглянулся: никого нет, все тихо. Тяжело вздохнул, вытер рукавом пот с лица.

●

Прежде чем спуститься на нижнюю палубу, Алексей] заглянул с трапа вниз. И отскочил: внизу к трапу подходил Скворцов.

Алексей прижался к стене в темном углу: авось не заметит. И действительнс—Скворцов не заметил, быстро прошел мимо. Он явно торопился.

●

Теперь он поднялся к капитану на мостик. Сказал, превозмогая одышку:

— Когда сойдут пассажиры, никого не спускать на берег. Да фонарей побольше: придем с обыском.

— Поганая у тебя служба,—покачал головой капитан.

●

Алексей спустился на нижнюю палубу. Подошел к борту, взглянул вниз: вода совсем близко, черная вода, посеребренная на лунной дорожке.

Он перекинул ногу через борт, стал спускаться.

●

Та же лунная дорожка змеится по морю. Ее пересекает темная фигура плывущего человека. Слышен отдаленный гудок парохода. Человек плывет.

Лунная дорожка превращается в каменную полоску причала. По сходням, перекинутым с парохода на причал, спускаются на берег пассажиры. Зорко всматривается в них Скворцов. Он уже стоит внизу, похожий на кота, приготовившегося к прыжку.

Скучая, поглядывают на пассажиров жандармы в бескозырках. Они ждут только сигнала Скворцова.

И вот он просигналил:

— Вот этих!—указал он на Любу и Померанцева, за которыми кряхтели носильщики с чемоданами.

Жандармы кинулись, как собаки на дичь.

●

Жандармский офицер в струнку вытянулся перед Померанцевым.

— Ну а теперь что вы скажете, ротмистр?—недобро спрашивает басок Померанцева.

— Я не виноват, ваше высокопревосходительство... Все это напутал агент внешнего наблюдения. Разве мы осмелимся, ваше высокопревосходительство...

А басок уже гремит на высоких нотах—фальцетом:

— И вы собирались досматривать мои чемоданы, ротмистр? Мои? Немедленно вызовите начальника управления... Поднять с постели! Сюда!

— Ваше высокопревосходительство...—лепечет ротмистр.

— Кто это?—тихо спрашивает стоящий у входа молодой, румяный жандарм своего усатого соседа.

— Киевский генерал, жандармский,—так же тихо отвечает усач.

Молодой жандарм от удивления разевает рот.

— Вам не в жандармерии служить, ротмистр, а в ассенизационном обозе!—кричит Померанцев.

Любе становится смешно. Молодому жандарму тоже. Он с нескрываемым удовольствием смотрит на Любу.

— Снесите-ка эти чемоданы, голубчик, и позовите кучера,—тихонько говорит ему Люба.

Жандарм с готовностью козырнул и бросился к чемоданам.

●

Вместительное ландо стоит у тротуара. Чемоданы уже погружены. Румяный жандарм ловко ставит сверху последний чемодан с наклейками. Люба, стоя в экипаже, спрашивает его.

— Поглядите, голубчик, генерал еще не возвращается?

— Никак нет-с.

Люба открыла чемодан, вынула знакомую стопку сорочек, протянула жандарму.

— Подержите минуточку.

Жандарм замер с крахмальными сорочками на вытянутых руках.

— Отцу везу. Не знаю, понравится ли,—говорит Люба, а сама быстро перекидывает сверток Алексея в свой чемодан.

— Как не понравиться... барский товар,—умиленно говорит жандарм и не видит, как по тротуару подходит Померанцев.

Но Люба видит. Мгновенно исчезают сорочки в пасти чемодана. Щелкнул замок. Перпендикуляром встал побелевший жандарм.

— Что? Опять?—заводится Померанцев.—Кто приказал?

— Я приказала,—улыбается Люба.—Садитесь, Валерьян Николаевич.

Померанцев уже остыл.

— Трогай,—кричит он кучеру, усаживаясь с Любой.

●

Ночь. Дождь барабанит по стеклам, по лужам, по камням тротуара. Свет, падающий из окна аптеки с традиционным круглым стеклянным шаром, слабо освещает фигуру прохожего. Он идет, не разбирая дороги, по дождю, по воде, мокрый насквозь.

Дверь аптеки открывается со звонком колокольчика. Алексей входит внутрь, оставляя на полу даже не следы, а озера. Он без пиджака, в том же виде, в каком прыгнул с парохода за борт. Вода стекает с него ручьями.

Это та же самая окраинная аптека, в которой когда-то появился Митя с чемоданом. Тот же провизор поднимается навстречу Алексею.

— С хорошей погодой вас,—произносит Алексей те же слова пароля.

Провизор не может сдержать улыбки.

— Кому хорошая, а у меня кашель,—отвечает он, как положено, а сам смотрит на лужи, образовавшиеся у ног Алексея.

Но Алексею совсем не смешно.

— А мне и нужны порошки от кашля,—рычит он.

Но вместо того, чтобы указать посетителю на дверь между стеллажами, в которую когда-то прошел Митя, провизор откровенно смеется:

— Вам не порошки нужны, а кое-что покрепче.

И берет с полки склянку с латинской надписью «Spiriti vini». Налил полстакана, протянул Алексею.

— Простыли, небось?

Алексей кивнул на дверь, но провизор отрицательно покачал головой.

— Подождите. Там и без вас полно́.

Алексей выпил спирт, крякнул, спросил, возвращая стакан:

— Закусить есть?

— Нате мятную лепешку от кашля.

— Давай лепешечку.

Алексей сел на деревянную скамью с лепешечкой во рту и вдруг вскочил. Из маленькой двери за прилавком вышла Люба.

— Жив!—закричала она, бросаясь к нему.—Жив, жив, жив!

Она прижималась к его мокрой рубахе и плакала, забыв о присутствии провизора и вышедших за ней рабочих. Только заметив Савву, отодвинулась от Алексея и смущенно потупилась.

Савва ласково отстранил ее и тоже обнял Алексея.

— Спасибо!

— Значит, получили?—тихо спросил Алексей.

— В самое время. Уже полгорода бастует. Завтра утром...—Савва взглянул за окно,—то есть сегодня... видите, светает... выходим на улицу. Вот эти товарищи пойдут сейчас на заводы, которые станут сегодня. Вы на табачную?—спросил он Любу.

— На табачную, товарищ Савва.

— А я?—спросил Алексей.

— Еще чего,—усмехнулся Савва.—Вам, мой милый, отдохнуть нужно.

— Товарищ Савва...

Прозвенел колокольчик над дверью, вошли трое незнакомых рабочих.

— Кто здесь будет товарищ Савва?

Савва молча выходит вперед.

— Мы с машиностроительного, товарищ Савва. Сегодня начнем.

— Отлично.—Савва потер руки.—«Искру» и листовки вам уже послали. А сейчас с вами пойдет...—Он поглядел на Алексея и улыбнулся.—Вот этот товарищ.

●

Уже рассвело, дождь перестал. Рабочие с машиностроительного ушли вперед. Алексей с Любой задержались на углу. Долго, долго смотрели друг другу в глаза.

— Вот мы и опять вместе, Алеша.

Алексей не сводит с Любы счастливых глаз.

— Как же вместе... сейчас опять расстанемся,—шутит он.

— Так ведь это здесь... Ты на одну улицу, я на другую.

●

У высокого окна, открытого настежь, стоят в полной форме одесский градоначальник с жандармским полковником из охранного отделения. В окно доносится шум толпы.

— Слышите? Они уже вышли на Ришельевскую...

Шум нарастает. Оба царских чиновника тревожно прислушиваются.

— А это вы видели, полковник?—градоначальник брезгливо вынимает из-под борта сложенный вчетверо номер «Искры».—Что делают ваши агенты? Не могут справиться с жалкой подпольной газеткой.

— Это уже не газета, ваше высокопревосходительство,—вздыхает жандармский полковник,—это уже партия.

●

Большая колонна демонстрантов направляется от Привоза вниз по Ришельевской. Впереди знаменосцы с красными флагами. За ними—рабочие-искровцы, которых мы видели у Саввы. Алексей и Люба шагают рядом, взявшись за руки.

Стоят на тротуарах сочувствующие, машут платками. Летят цветы с балконов.

Идут сборщики с красными лентами через плечо. На лентах надписи: «На революцию». Сыплются в шляпы сборщиков серебро и кредитки.

И, подавляя гул человеческой массы, зачинается над улицей песня:

Смело, товарищи, в ногу,
Духом окрепнем в борьбе...

●

— Поют,—говорит, поджав губы, жандармский полковник.

— Хорошо поют, где-то сядут. А мы с вами знаем, где сядут,—басит начальственный хохоток градоначальника.

Полковник из вежливости тоже смеется.

— Я им приготовил сюрприз, полковник. Через полчаса можете подметать улицу.

●

Шагает колонна. Льется песня. Подхватывают ее на балконах, на тротуарах, на крышах домов.

●

А в будто вымерших пролетах Успенской улицы строятся всадники с лихими чубами из-под бескозырок. Галопом проносится мимо них казачий вахмистр с нагайкой в руке.

●

Шагает колонна. Шагают, взявшись за руки, Люба и Алексей.

Л ю б а. Я счастлива, Алеша... Какой чудесный день! Как много людей с нами... Ты слышишь, как кричат...

Люди на тротуарах и балконах домов приветствуют демонстрантов.

Л ю б а. Это мой самый счастливый день.

А л е к с е й. И мой. (*Нежно.*) Это—наш самый счастливый день.

Л ю б а. Да, дорогой...

●

Помчалась казачья сотня. Вспенены оскаленные конские морды. Свистят нагайки.

●

Шагает колонна.

Л ю б а (*мечтательно*). А небо светлое-светлое, как наше будущее... Ты веришь в него, Алеша? Веришь в нашу победу?

А л е к с е й. Мы победим обязательно! Мы должны победить, ведь с нами—Ленин!

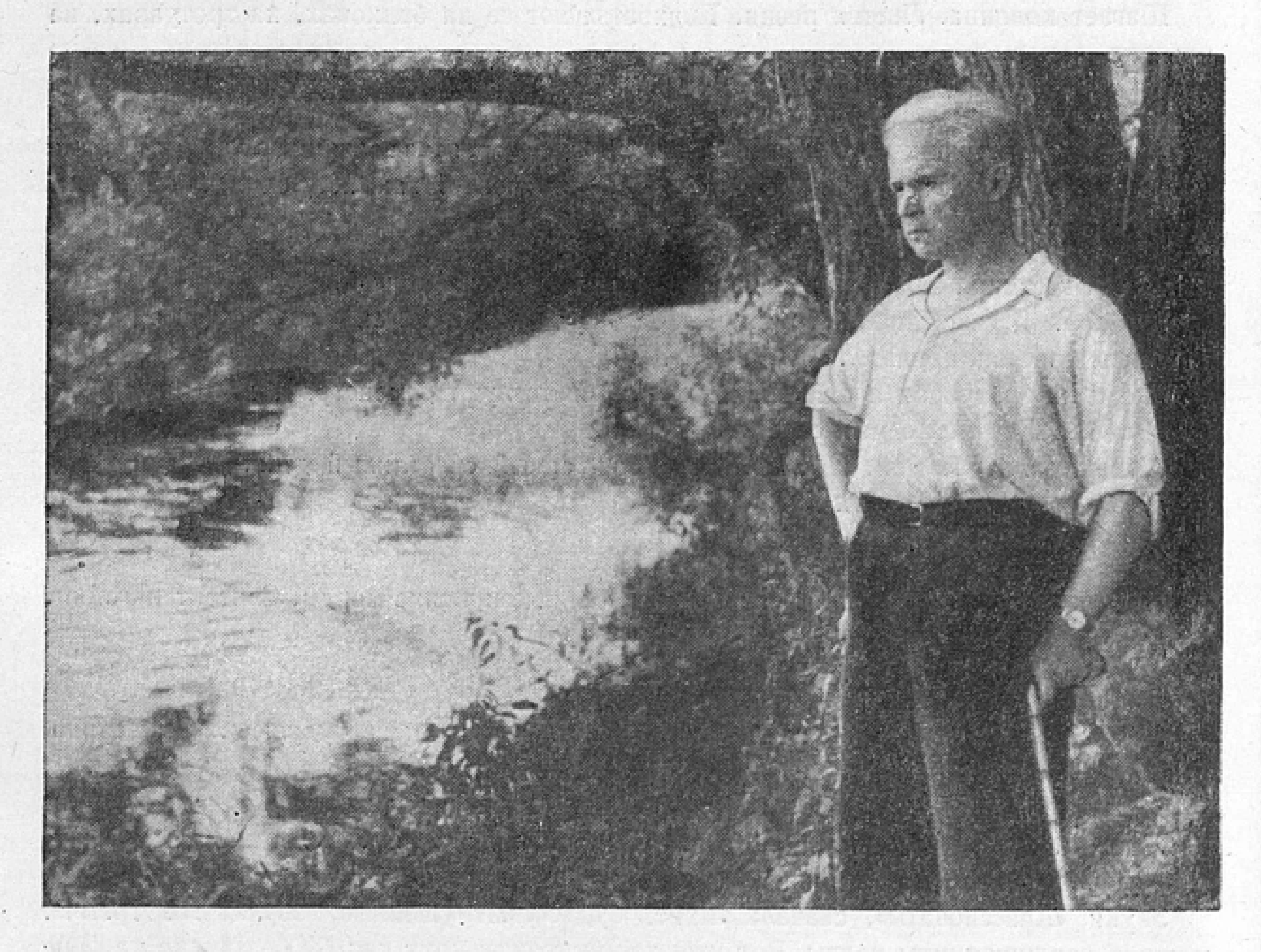
Л ю б а. Я сейчас вспомнила, как мы прощались с ним. Вспомнила и музыку. Я и сейчас слышу ее. Слышишь?

Звуки «Апассионаты», сначала тихие, будто приглушенные, звучат всё громче, мощнее, заглушая шум толпы. Вот уже демонстранты идут как бы беззвучно на фоне героической бетховенской музыки.

И слабым, смутным видением возникает перед ними Ленин, каким мы видели его в последний раз, когда он прислушивался к доносящимся из окна звукам «Апассионаты». Вот образ его стал более отчетливым и ярким. Ленин стоит у открытого окна, дохновенное лицо озарено радостным предвидением будущего.

— А мы еще доживем, друзья, до социалистической революции,—говорит он, повторяя уже сказанные Алексею и Любе слова.

ПАМЯТИ А. П. ДОВЖЕНКО



Он был прекрасен. Лоб высок,
Глаз ясен, голова седая...
Акцент украинский, смешок
И в речи слов крылатых стая.
Любил дожди, бахчи, поля
И мудрость светлую ребенка,
Рассказы родичей-селян,
Седого дида голос тонкий.
Любил природу, «естество»,
Травинки каждой цвет и запах,
Любил народа мастерство
В узорах, свитках и папахах.

Любил чумацкие пути,
Сечь и днепровские пороги.
Бандуру, кобзаря мотив,
Колядки, песни, спор о боге.
И ветры Украины всей
Вслед за Довженкой кочевали.
И кадры—лепестки в росе
Сиянье будто излучали.
Он был поэтом наших дел
И в грозной мгле боев кровавых
О коммунизме песню пел,
Героев в эпосе прославив.

Как с братом брат, он прошагал
С Шевченкою по Украине,
Он все земное возвышал
И Землю освятил в картине.
В последний час, уже больной,
Он зачинал поэму моря.
Ушел. Не встретится с тобой,
Не позовет и не поспорит.
Катятся волны без него.
Гудят каховские турбины,
В них голос друга моего,
В них голос новой Украины.

Григорий Рошаль

А. Довженко. Фото Юлия Куна.

Юрий Тимошенко

К ГОДОВЩИНЕ
СО ДНЯ СМЕРТИ
А. ДОВЖЕНКО

СВЕТ БОЛЬШОЙ ДУШИ

ВСТРЕЧА

Весной, когда в Киеве цветут каштаны, веселый гомон разноголосой толпы горожан не умолкает до самой ночи.

В один из таких вечеров, еще до войны, гуляя по улице Ленина, мы—несколько студентов театрального института—встретили красивого седого человека и, не сговариваясь, хором поздоровались:

— Здравствуйте, Александр Петрович!

Никто из нас не был знаком с Довженко, но весь Киев знал его, любил и гордился им, а мы, студенты театрального института, с юношеской восторженностью преклонялись перед его самобытным талантом.

Как мы завидовали одному из наших студентов—Федору Ищенко, игравшему в то время роль Чижа в фильме «Щорс»! Съемками фильма живо интересовался весь город.

Разговоры о «Щорсе» шли повсюду. Помню, как однажды весь Киев заполнили слухи о том, что съемки якобы прекратились, так как не могут найти смельчака, который бы согласился верхом на лошади прыгнуть с моста в Днепр. Эту нелепую версию так убедительно рассказывали многочисленные «болельщики» фильма, что нашлось немало молодых людей, которые явились в киностудию с предложением совершить этот подвиг.

Конечно, студенты нашего института не были настолько наивны, чтобы верить подобным слухам. К тому же Федя Ищенко подробно информировал нас о ходе работы над фильмом. Он даже смотрел некоторые отснятые материалы и с восхищением рассказывал нам о будущей картине. Больше всего нравились нам рассказы о том, как снимает Довженко, каким образным языком ставит он актерские задачи. Многие выражения Александра Петровича и меткие его определения вошли в наш студенческий обиход как драгоценные афоризмы.

В тот памятный вечер мы с особой радостью приветствовали Александра Петровича, ибо эта встреча на улице была совсем неожиданной; ведь мы знали, что болезнь приковала его к постели, из-за чего и приостановились съемки.

Мы не рассчитывали на беседу с Александром Петровичем, но он сам остановил нас и, узнав, что мы—студенты театрального института, необычайно оживленно и страстно заговорил о том, как сейчас нужны советскому искусству молодые образованные люди с чистой душой и кипучей энергией.

Он говорил нам о цветении деревьев, о весне и солнце... Мы, как зачарованные, слушали его, и цветущие каштаны, окружавшие нас, казались после его рассказа совсем не такими, какими мы видели их полчаса тому назад. Привычные нашему взгляду деревья превратились в исполинов, рослых белокурых стражей, выстроившихся ровной шеренгой на параде величественного шествия победившей Весны.

С первой встречи я был пленен высокой поэтичностью его натуры.

С той поры я хорошо помню приведенный им пример о том, как нужно в каждом искусстве находить свои, присущие только этому виду искусства средства выразительности. Он говорил: «Посмотрите на эту цветущую ветку каштана... Хороший фотограф может искусно снять ее в цвете, и мы будем любоваться фотографией, так натурально передавшей виденное нами. Допустим, на одном из цветков фотографу удастся зафиксировать какую-нибудь диковинную муху-пестрокрылку с такой четкостью, что будут видны жилки на ее радужных крылышках, и мы еще больше будем восторгаться его мастерством.

Но если эту же ветку будет рисовать талантливый художник, он не станет бессмысленно соперничать с фотографом в четкости изображения каждого лепестка. И муху, конечно, не станет вырисовывать, признав это неоспоримое преимущество за фотоискусством. Зато он выберет из увиденых в натуре самые интересные сочетания красок, выпятит вот этот великолепный розовый блик... Его даже не видно, когда мы смотрим широко открытыми глазами. Прищурьтесь на мгновение—и вы

увидите, как он сразу выделится из общей тональности.

Представьте себе такую картину. Уверяю вас, что она вам понравится больше, чем фотография. Вас пленит не только сходство с натурой, но и способность художника увидеть то, что мы сами в натуре не всегда умеем заметить.

Как же эту ветку будет снимать кинооператор? Памятуя, что кино—это живая фотография, он постарается как можно шире использовать преимущество своего искусства: добавит дуновение ветра, срывающего лепестки, или объедет с аппаратом вокруг ветки, чтобы она грациозно повернулась на экране, показав себя со всех сторон в разном освещении.

А если оператор с фантазией, он вдруг предложит нам волшебное зрелище: за одну минуту перед вами пройдет весь процесс цветения.

Вообразите на экране голую ветку, на которой вырастают почки. Вот они на наших глазах разбухают, открываются, из них появляется цветок, увеличивается и расцветает до полного своего великолепия!

Такой процесс в природе проходит на протяжении нескольких недель, а на экране мы его увидим за одну минуту и будем восторженно аплодировать настоящему мастеру, умеющему пользоваться неисчерпаемыми приемами великого искусства кино!»

Александр Петрович Довженко был прирожденным кинематографистом, бесконечно преданным своему призванию. С первых шагов в кино он в совершенстве постиг самое трудное—искусство видеть мир через объектив киноаппарата, мыслить кадрами, сменяющими на экране друг друга.

До последних дней жизни у него всегда было страстное желание бескорыстно делиться с окружающими людьми, особенно с молодежью, своим опытом, мыслями и наблюдениями. Я попал в число молодых актеров, режиссеров, писателей, которых он так щедро награждал своими мудрыми советами, как настоящий учитель.

К сожалению, этот редчайший дар Довженко-педагога так и не был по-настоящему использован в широком масштабе. Только в последний год жизни он начал преподавать во ВГИКе, не успев и на десятую долю осуществить оригинально задуманную программу многостороннего воспитания нового поколения кинематографистов.

Если бы я в свое время записал все его высказывания, слышанные мною на протяжении более десяти лет, можно было бы составить замечательную книгу для молодежи, начинающей жить в искусстве. Теперь, конечно, невозможно передать образное мышление Довженко «своими словами», а для описания впечатления, которое производили его беседы с нами, нет у меня писательского таланта. И все же я считаю своим долгом поделиться с читателями всем, что знаю и помню о нашем замечательном современнике.

ЭКЗАМЕНЫ

Зимой 1945 года я приехал в Москву за песнями. В то время я служил во фронтовом ансамбле песни и пляски и был откомандирован с фронта в столицу за репертуаром.

Наши войска подходили к границе Пруссии, все предвещало скорое окончание войны, и каждый из нас строил радужные планы послевоенной жизни. Я твердо решил, демобилизовавшись, пойти работать в кино. Моей мечтой было вернуться после войны с готовым сценарием комедии. Сценарий я писал на протяжении нескольких военных лет, и вот, наконец, в кармане моей солдатской шинели лежала заветная тетрадь с аккуратно переписанным окончательным вариантом сценария.

Я ничуть не сомневался в том, что Довженко не откажет в помощи, но его отношение ко мне, простому солдату, явившемуся без рекомендательных писем и протекций, превзошло все ожидания.

В первый час по прибытии в Москву я позвонил ему по телефону и объяснил, кто я и чего хочу.

«Если можете, приезжайте ко мне сейчас же»,—сказал Довженко, и я помчался на Можайское шоссе. Бегу к остановке троллейбуса, взволнованный, окрыленный надеждой, ничего не замечая вокруг. Я даже не заметил комендантского патруля и пробежал под самым носом у него, не сделав предписанного уставом приветствия. Офицер с повязкой на рукаве строго окликнул меня и в один миг возвратил на землю из заоблачной сферы мечтаний. Я стоял перед патрулем жалкий и растерянный. На мою худую длинную фигуру никогда нельзя было найти формы подходящего размера. Шинель всегда была короткой, а тонкие ноги торчали в сапогах, как язык в перевернутом колоколе...

Меня отправили в комендатуру. Строгий комендант подзывал к себе нарушителей и, выслушав рапорт патруля, назначал меру наказания. Провинившихся сразу же отправляли на гауптвахту или на очистку улиц от снега.

Я подошел последним к столу коменданта и пустил в ход весь запас актерских ухищрений. В комендатуре мне пришлось исполнить в двух лицах (за себя и за партнера) почти весь наш фронтовой репертуар—чем я и покорил вершителя моей судьбы. Этот необыкновенный концерт длился около часа, и, когда уже созрело решение меня отпустить, в комендатуру вошел майор (очевидно, начальник), перед которым я был вынужден все повторить с начала «на бис»...

Я позволил себе подробно описать это происшествие, так как оно сыграло в моей жизни большую роль.

Добравшись наконец до квартиры Александра Петровича, я, объясняя причину своего опоздания, детально, в лицах рассказал о своих приключениях в комендатуре. Мой рассказ очень понравился ему.

В некоторых местах он так долго смеялся, что я вынужден был останавливаться, как артист на сцене, пережидающий реакцию зала.

Обнадеженный и окрыленный столь благодарным слушателем, я освободился от скованности, неловкости, волнения и тут же рассказал о других смешных приключениях и встречах.

Александр Петрович с большим вниманием слушал меня. Потом задал много вопросов о моей жизни. Спрашивал мнение о прочитанных за последнее время книгах, просмотренных фильмах. Особенно интересовался свежими фронтовыми впечатлениями.

Рассказывая об освобожденных польских городах, я забыл название одного местечка и достал из кармана записную книжку—мой военный дневник.

— Это очень хорошо, что вы записываете все виденное,—заметил Александр Петрович.— Не пропускайте ничего, будьте неутомимым и напористым—все пригодится для творчества, отстоявшись в годах, в счастливом беге времени.

Все время умалчивал я об основной цели моего прихода—отдать на суд Александра Петровича сценарий; но главное, чего я опасался больше всего, меня уже не волновало: я почему-то думал, что Довженко близка только суровая романтика и мужественная поэзия, а он оказался человеком с большим чувством юмора, глубоко понимающим природу смешного.

Как будто отвечая на мои опасения, он сказал:

— Может, вам это покажется странным, но я пришел в кино только с единственным желанием—делать комедии! Позже я вам подробно расскажу о моих первых шагах в кино—это будет для вас не только интересно, но и поучительно, а сейчас я вам вот что хочу сказать, мой юный друже: нашу сегодняшнюю беседу я зачту вам как устный экзамен на право работать в кинематографии. У вас для этого есть все необходимое: способности, диплом о высшем театральном образовании, а главное—годы молодые и здоровье... Кстати, какой иностранный язык вы знаете?

— Только польский... и то не в совершенстве.

— Это плохо. Вы должны заполнить этот постыдный пробел в вашем образовании. Если бы я был министром просвещения, я категорически запретил бы выдавать диплом об окончании вуза людям, не знающим хотя бы двух иностранных языков. Один язык обязан знать каждый закончивший десятилетку.

В тот памятный день я услышал такое, что стало самым дорогим в моих воспоминаниях.

— Мне очень хочется помочь вам стать на ноги,—сказал Александр Петрович.—Мы будем с вами делать комедию. Я помогу всем, что имею в своем искусстве.

Эти слова обрадовали и испугали меня. Я боялся, что не оправдаю доверия. Сделалось страшно за сценарий. Вспомнил, сколько у меня пробелов в образовании, мешающих стать учеником такого мастера. Тут же я заметил, что отнял так много времени (больше трех часов) у занятого человека. Мне хотелось попрощаться и уйти, чтобы остаться одному и продумать все происшедшее, но меня пригласили к обеду, и никакие отговорки не были приняты во внимание.

После обеда Александр Петрович спросил, как мое отчество. Я сказал:

— Называйте меня без отчества, просто Юрко

— Добре, Юрко, буду вас так называть. А меня когда-то батько и маты называли Сашко...

Александр Петрович задумался на минуту, закрыл глаза.

«Закрывая очи, по сей день, я не знаю еще темноты, еще светит мой мозг, непрерывно

и ясно освещая видимое и невидимое без числа и порой без порядка в безграничной череде картин. Картины плывут над Дунаем, Десной, тучи по небу плывут прихотливо и вольно и, плавая в голубых просторах, учиняют битвы и состязания в таком числе, что, если бы хоть малую их долю судилось поставить в ясный книжный или картинный ряд, недаром жил бы я на свете и огорчал начальников своих недаром»*.

— Хотите, Юрко, я расскажу вам о Десне? И он начал рассказывать трогательные и веселые эпизоды своего детства.

Особенно смешно он показал, как ругалась его прабабушка Марусына, как шествовал слепой старец и как кашлял дед Семен, лежа под солнцем на погребище. Увлекшись рассказом, он, как первоклассный актер, перевоплощался то в старуху Марусыну, то в грозного слепца, то в неудачливого хромого охотника.

Интересные, самобытные образы сельских знаменитостей, к сожалению, не вошли в повесть. Например, крестьянин-скороход, умевший за день без труда смотаться из Сосницы в Чернигов и обратно. Или другой бедняк-селянин, прославившийся на всю округу своей неимоверной любовью и страстью к труду. Он работал, напевая песни собственного сочинения, и так зажигался, с таким азартом строгал, пилил или копал землю, что, глядя на него, прохожие останавливались и подолгу любовались его работой, как увлекательным театральным зрелищем.

— Последнее время все чаще и настойчивее посещают меня воспоминания детства,— говорил Александр Петрович.—Хочу написать книгу, веселую и лиричную, о Десне, о безвозвратной святости босоногого детства, о моих односельчанах—неутомимых сеятелях. Очень нужна сейчас такая книга, особенно для молодежи, пробуждающая в человеке чувства добрые, любовь к нашей природе, к земле...

Слушая Александра Петровича, я в тот момент не мог представить, какими словами можно изобразить на бумаге образы, показанные им, чтобы они стали такими живыми, как в его устной речи.

Только теперь, по многу раз перечитывая «Зачарованную Десну», я все больше убеждаюсь в блестящем таланте Довженко-писателя, умевшего найти такие точные и своеобразные сравнения, яркие метафоры, подлинно поэтические гиперболы.

Вот, например, изображение праведной души на картинке страшного суда: «Мать так часто тыкала пальцем в эту праведную душу, что у души на месте лица образовалось коричневое пятно, вроде столицы на географической карте».

Я не литературовед, умеющий достойно проанализировать это произведение, но как юморист не могу не преклоняться перед тонким благородным юмором, которым проникнута вся повесть.

Вот, например, как описан момент, когда мать, заподозрив деда в чернокнижье, уничтожает его псалтырь:

«Она сожгла его в печи по одному листочку, боясь сжигать все сразу, чтобы вдруг он не взорвался и не разнес хату».

Многие читатели, у которых «Зачарованная Десна» вызвала естественное чувство восхищения, поймут то состояние, с каким я в тот вечер ушел от автора, познакомившись с героями его еще не написанной повести.

От Можайского шоссе до гостиницы ЦДСА я шел пешком по холодным улицам затемненной Москвы, вспоминая подробности дня, проведенного с Александром Петровичем.

УРОК

На следующий день я снова отправился к Довженко (мне было назначено свидание на десять утра).

По счастливому совпадению на том же Можайском шоссе, где жил Довженко, помещались курсы английского языка. Я зашел туда и, не теряя времени, поступил на заочное отделение.

Придя на квартиру Александра Петровича, я, еще не сняв шинели, по-военному отрапортовал:

— Разрешите доложить. Выполняя ваше приказание, рядовой скоморох Тимошенко полчаса тому назад поступил на заочные курсы английского языка.

В доказательство я предъявил пачку тоненьких брошюр—первые лекции для начинающих.

— Отлично, товарищ скоморох,—улыбаясь, сказал Александр Петрович.—За образцовое выполнение задания будете награждены.

Он пригласил меня в свою комнату, снял с книжной полки толстый словарь и протя-

---

* Из повести А. П. Довженко «Зачарованная Десна».

нул мне. До сих пор я бережно храню этот подарок—обширный украинско-английский словарь, изданный в Канаде в 1914 году.

— Я случайно нашел его в букинистическом магазине,—объяснил мне Александр Петрович.—С детских лет я пристрастился к книгам и всю жизнь собирал их. До войны у меня в Киеве была замечательная библиотека. Война все уничтожила... Первое, что вы внесете в свой дом, пускай будут книги. Книга в нашем быту должна стать такой же необходимой вещью, как стул и стол. Комната без книг—все равно что человек без души.

Сославшись на плохое состояние здоровья, Александр Петрович извинился и прилег на тахту.

— Сегодня мне не рекомендуется много разговаривать, с сердцем плохо. Сегодня я буду только слушать вас...

На протяжении десяти лет наши встречи в квартире на Можайском шоссе в большинстве случаев начинались точно такими же словами.

Часто я приходил с товарищами. Узнав о том, что Александру Петровичу нездоровится, мы еще за дверью уславливались не утомлять его, вообще делать все, чтобы сам Александр Петрович говорил как можно меньше. Но нам никогда это не удавалось, хоть и выбирали мы темы для разговора самые нейтральные, которые, казалось бы, ни в какой степени не должны взволновать или вызвать сложные ассоциации. Бесстрастно говорить он не умел. Незаметно вступив в разговор, Александр Петрович вдруг давал нашим мыслям поворот, делал неожиданный вывод, подчас парадоксальный, но всегда настолько интересный, что мы сразу попадали в плен его фантазии и послушно следовали за ним, охваченные обаянием его взволнованной речи. Каждая такая беседа неизменно обогащала нас.

Чего только не знал этот человек!

Мои нестройные воспоминания часто прерываются отвлеченными вставками, которые как бы наплывом вторгаются в повествование. Но мне трудно в последовательном порядке рассказывать о своеобразии довженковского характера.

...Я пришел к Довженко в надежде получить первый урок по искусству кино, а он прилег на тахту и сказал:

— ...Сегодня я буду только слушать вас. Расскажите, Юрко, о своем детстве.

Ну что я мог рассказывать после прослушанных вчера воспоминаний Александра Петровича?.. Его и мои детские годы протекали так же различно, как реки наших родных мест: он рос в окружении сказочной природы зачарованной Десны, а я провел детство на берегах (если можно их назвать берегами) маленькой речушки, которую курица переходила вброд, и называется она—Тарапунька.

— Как вы сказали, Юрко?

— Тарапунька.

— Где же это такая речка протекает?

— В Полтаве, под Монастырской горой.

— Тарапунька, говорите? — Александр Петрович засмеялся так заразительно, что мне тоже стало весело, и я искренне удивился—как я до сих пор не понял, что название действительно смешное.

— Вы замечаете, Юрко, как народ умеет метко и образно назвать речку, село, окраину города. Кстати, я начал сегодня читать ваш сценарий и удивился, почему главное действующее лицо вы окрестили такой шаблонной, уже встречавшейся в литературе фамилией—Бублик. Назовите своего героя Тарапунькой. Честное слово, хорошо—Тарапунька!.. Уже одна фамилия вызывает добрую улыбку.

Так родилось имя героя, который вошел в мою жизнь как половина моего существа. Только за одно это я должен всю жизнь благодарить Александра Петровича. А сколько еще я получил драгоценных подсказок, давших мне направление в творчестве и в жизни!

Довженко был заразительным примером человека высокой моральной чистоты. Одно его присутствие всегда вызывало желание мыслить и действовать благородно, будило высокие порывы и чувства. Он обладал поразительным умением заставить собеседника выйти из прозаической тины серости и обыденности и подняться на поэтические высоты жизни. Он действительно был человеком, который «не потерял счастья видеть эти зори, звезды даже в будничных лужах житейских дорог»*.

Целую неделю изо дня в день я бывал у Довженко, и каждая наша встреча превращалась в настоящий урок. Каждый вечер мне представлялась возможность повторить пройденное: у Г. Н. Полежаева, руководителя нашего курса в театральном институте, к вечеру специально собирались друзья-актеры послушать, что нового, интересного принесу

* Из повести А. П. Довженко «Зачарованная Десна».

я от Довженко. И их надежды всегда оправдывались.

Помнится, всем особенно понравился мой рассказ о том, как, защищая искусство художника-оператора от косности некоторых искусствоведов, признающих художество только в станковой живописи, Довженко сказал, что «не всегда можно назвать искусством еще встречающиеся на выставках гектары полотен, унавоженных маслом».

Я почти дословно передавал услышанное мной, и слушатели не уставали расспрашивать меня о беседах учителя.

Всю жизнь я буду благодарен за эти незабываемые уроки. Мне все запомнилось так, будто это происходило вчера...

Вот он, Александр Петрович, лежит, улыбаясь, на тахте, потом, разговорившись, внезапно садится, поджав одну ногу под себя. Это была его любимая поза. Увлекшись рассказом, он вдруг поднимается и, закинув свою большую седую голову, вдохновенно говорит о высоком призвании художника. Вспомнив об одном пошлом произведении, появившемся в то время в печати, он, нахмурясь, ходил по комнате, от одного воспоминания об этом «произведении» чувствуя физическое недомогание. Вот он опять лег и, закрыв глаза, торжественно и медленно, как будто диктуя, говорит:

— Беспрестанно обогащайте себя впечатлениями и наблюдениями. Старайтесь быть всегда среди народа. Ищите людей умных и содержательных. Думайте красиво. Пусть ваше душевное состояние будет всегда ровным и просветленным, направленным на добро.

ПИСЬМА

Попрощавшись с Александром Петровичем, внимательно выслушав его отцовские душевные наставления, я снова уезжал на фронт.

Война подходила к концу. Наши войска вступили на немецкую землю. Почти ежедневно я строчил бесконечно длинные письма-донесения в Москву на Можайское шоссе. По полевой почте регулярно получал ответы.

«Дорогой Юрко.

Получил я ваше письмо и премного смеялся. Как хотите, но ваша боевая биография просится на экран, и мы когда-нибудь в добрый час сделаем с вами картину...

...Вы со своим эпохальным маршрутом шута солдатского и те солдаты, что после каждого ранения встречаются с вами в разных местах, продвигаясь к центру Европы, не есть ли это основа сюжетного киносценария неимоверной остроты?! Вот где роль радостная, беззаботная сплетается с ролями эпическими, драматическими. Вот где так называемый беспредметный ваш смех засверкает на фоне грозных зарниц, крови, гнева... Подумайте над этим. Сами почувствуете, что стремление смешить ради смеха—дело ошибочное, возможно, и вполне допустимое на эстраде, в театре или в кино—на короткое время, то есть в коротком метраже. Полнометражность требует большого интеллектуального шарма, чтобы смех струился незаметно, чтобы он искрился и пенился, как искрится дорогое вино в наполненном бокале, чтобы где-то за этим смехом нет-нет да и почувствовалась бы терпкость припрятанной горечи страдания...

...Можно сделать фильм буквально патетическим, философским, оставляя в нем основную роль—ваше чистое амплуа. Я об этом уже думаю. Думайте и вы».

Я мучительно думал... Ночей не спал... Но мой ум не воспринимал довженковского вúдения. С грустью я констатировал, что мало быть убежденным довженковцем, нужно еще родиться Александром Довженко. Я чистосердечно признавался ему в письмах, что не суждено мне быть создателем таких фильмов. Мой удел—смешить людей, которые в веселье и радости заряжаются оптимизмом. Всю войну я делал это на фронте, а по окончании войны буду продолжать это же дело в Киеве.

Довженко ответил:

«Великое дело смех и веселье. Когда народу в чем-нибудь трудно, можно, если есть талант, сделаться шутом и вертеться колесом, чтобы развеселить, развлечь людей. Это великая правда, и многие настоящие художники где-то несут в своей душе такую готовность. Но когда есть возможность в этом же плане размахнуться не только на киевскую аудиторию, а на всемирную, для того чтобы таким образом и сама киевская стала лучше, посмотрев на себя со стороны,—почему не попробовать? Одна хорошая картина—это пятьдесят миллионов людей. Разных национальностей, государств, континентов. Я хотел бы, чтобы вы как художник оформились в совершенно современного человека в самом широком, интернациональном понимании этого слова. Я сейчас болен восьмой день:

грипп и сердце. Настроение у меня, Юрко, хорошее, и не только потому, что ничего, никакого зла со мной не случилось, а потому, что я хочу творить».

Его хорошие письма вызывали у меня жажду творчества. Несмотря на большую занятость по основной работе (в то время мы выступали по два-три раза в день), я много читал, настойчиво изучал английский, старательно вел свой военный дневник. В письмах к Довженко я с сожалением писал, что творцы больших социальных полотен в большинстве сами прошли тернистые жизненные дороги, а моя жизнь сложилась так счастливо, что даже война не затронула ее как следует. Хоть мне и пришлось несколько раз на фронте попасть в сложную обстановку, но этого никак не сравнить с тем, что пережили мои однолетки, побывавшие в настоящем аду кровопролитных сражений.

В ответ Александр Петрович написал:

«Самая большая достоверность жизни—страдание не поймало вас в это неслыханное в истории человечества великое время. Этому можно только позавидовать, а я, лишенный зависти, любуюсь издали, читая эти ваши признания. Не беспокойтесь, друже, все в порядке. Будем счастливы и благодарны родной земле, что накормила и напоила нас не только хлебом и медом, а и чистыми мыслями и незлобивыми чувствами, любовью к людям, сочувствием к человеческому горю, гневом к врагу. Все имеет свое время. Все приходит и все проходит. Весело вам. Я поддерживаю вашу веселость и даже беззаботность. Несите людям радость, смех, который им нужен сейчас, как никогда. Придет время и само положит вам на чело все морщины, какие вам суждены. Мы живем в эпоху драм и трагедий, закаленные под эпическими ветрами современности, а те, кто плетется в завихрении эпического ветра, оглядываются на вас, как на диво. Может, какой-то редактор или учитель драмы будет неудовлетворен тем, что ваш звонкий тенор плохо берет басовые ноты. Ничего, мы будем с вами делать комедию...

...А сейчас всматривайтесь внимательно в людей, которые творят победу, жадно хватайте все, что проходит перед вашими глазами, обогащайте свою душу, свои чувства. Не книжная драма и не рисованная кровь, а величественная Человеческая комедия, для сотворения которой еще не родился Данте, пусть разворачивается перед вашим духовным взором.

...Еще одно—никогда, ни при каких обстоятельствах, ни на один день не переставайте изучать язык. Я вас просто заклинаю. Овладейте им, как своим. Пройдет каких-то два года, и всю свою длинную и, верю, счастливую жизнь вы будете благодарить меня и себя за настойчивость и мужество. У вас прибавится ума, знаний. Мир станет конкретнее и яснее, и, что самое главное, вы выиграете в своей кинематографии. Вы не будете провинциальным, то есть вы сразу избавитесь от самого тяжелого и непростительного греха в искусстве...».

В письмах кроме общих суждений об искусстве я получал от него конкретные планы на будущее:

«Касаясь вашей ближайшей судьбы, скажу просто. У меня был план. Я обратился в Комитет сразу же с просьбой демобилизовать вас. Я хотел, чтобы вы прошли со мной одну картину как, допустим, ассистент. Это был бы для вас полный университет кинематографии, после чего вы пошли бы себе своей дорогой к своим маршальским вершинам, а я бы смотрел вам вслед и радовался вашей красивой поступи. Я и сейчас не отбрасываю этой надежды. Положение мое, чтобы вы знали, такое. У меня есть режиссерский сценарий «Тараса Бульбы». Я хочу сделать цветной фильм. Тут надо сделать такую картину, чтобы развеселить весь Советский Союз, и мы это сделаем, несмотря ни на какие трудности. Ничто не должно остановить нас, разве моя смерть».

О смерти Александр Петрович говорить не любил и писал редко, но если уж писал, то так, что нельзя забыть:

«Дед Эдисон был прав: самое драгоценное сокровище в мире—время. Я так это знаю по себе, что часто плакать хочется, когда вспоминаю, как много времени я потерял в жизни даром и часто совсем не на то, для чего был призван судьбою. Так мало сделано добра. А уже повечерел мой день, и грусть меня охватывает. Уже склероз замораживает жутким холодом мой ум. Сковывает творческую фантазию мою. Моя нива, где цвели мои фантазии и порывы, засоряется бурьянами воспоминаний о прошлом, и уже не вернуть мне времени даже в гости, не оседлать коня вороного...

...Еду на месяц в санаторий под Москву лечиться. Состояние здоровья у меня печальное... Свой сценарий, который должен летом кру-

тить, я так и не дописал, не хватило сил. Очевидно, душа моя истощилась, и ангелы покинули ее, как птицы—прошлогоднее гнездо...».

Как только болезнь отступала и позволяла хотя бы сесть за стол, у Александра Петровича резко менялось настроение и даже о волоките с прохождением его сценария он писал с юмором и уверенностью в своей правоте.

Между строк этого письма я ощущал его трепетное желание в ближайшее время начать съемки. В связи с этим мне была вскорости дана конкретная задача:

«...Ищите мне артистов. Ищите молодых, талантливых, красивых телом и душой, содержательных юношей. Их сейчас есть много. Я абсолютно убежден, что, несмотря на большие потери, у нас сейчас, как никогда, много талантливых и умных юношей. Богатство событий в жизни и судьбе мира, в которых нашему советскому народу пришлось сыграть такую грандиозную роль, все это не могло не отразиться на молодежи в самом лучшем, высоком смысле... Итак, ищите мне артистов. Я хочу создать красивый и талантливый коллектив молодежи».

Это последнее письмо я получил в Берлине после окончания войны. Вскоре я демобилизовался и переехал в Киев.

ХАРАКТЕР

Печальный период временного застоя в нашей кинематографии не дал возможности моему Тарапуньке сделаться киногероем. С благословения Довженко пошел гулять он по эстрадным площадкам страны. Остатки сценария, не использованные на эстраде, с пометками и коррективами Александра Петровича, я бережно храню как память о встречах с ним, о моем страстном желании работать в кино, о том неповторимом времени, когда двадцатитрехлетний герой задуманного фильма точно соответствовал возрасту исполнителя. Но дружба моя с Довженко не прекращалась, и я каждый раз, приезжая в Москву (это бывало очень часто), считал своим первым долгом отправиться на Можайское шоссе. Квартира эта всегда поражала простотой, идеальным порядком и поразительной чистотой. В комнате у Александра Петровича висела только одна картина—«Сирень», подарок художника П. Кончаловского, и поэтому я был удивлен, заметив как-то на противоположной стене приколотый кнопками плакат—карту Советского Союза с изображением лесозащитных полос. Его творческой натуре всегда импонировали размах и грандиозность планов социалистического преобразования нашей страны. Он страстно любил говорить, спорить, строить планы по поводу сооружения гидроэлектростанций, освоения целинных земель, будущих полетов в межпланетном пространстве. О последних он даже подал заявку на сценарий, фантастический, увлекательный, о котором он мне остроумно рассказывал. Он живо интересовался современной архитектурой, радовался успехам наших строителей, а каждая архитектурная неудача вызывала у него чувство искреннего огорчения. И так он относился ко всему, уродующему красоту нашей жизни.

Помню, как-то, приехав в Киев, он позвонил мне и выразил желание встретиться.

— Я сейчас же бегу к вам,—сказал я.

— Нет, Юрко, принимайте меня в гости. Хочу посмотреть, как вы устроились на новой квартире, а главное—увижу первый построенный дом на Крещатике. Чувствую себя хорошо. Погода замечательная. Прогуляюсь с удовольствием по Киеву. Через полчаса буду у вас. Ждите.

Жду... Полчаса. Час. Два...

Как выяснилось позже, Александр Петрович, увидев первый новый дом на Крещатике, так расстроился, что у него стало плохо с сердцем. Он еле добрался в такси до своей сестры, у которой останавливался обычно, приезжая в Киев.

В последующие приезды Довженко мы подолгу гуляли по Крещатику. Александру Петровичу нравилось большинство домов, построенных позже. Он только говорил, что многие дома в Киеве поставлены не на своем месте. Они заслоняют чудесные картины природы, уменьшают красоту города.

С особым удовольствием он любил посидеть под деревом на скамеечке новой аллеи, проходящей через весь Крещатик. Очень ему нравилась эта аллея. Запомнился один разговор в погожий летний вечер под молодыми липами нового Крещатика:

— Пойдемте, Александр Петрович, посмотрим новый дом, построенный для писателей. Это близко, вон там, против Бессарабки*.

— Знаю про этот дом. Не хочу даже смотреть.

---

* Так называется в Киеве крытый рынок.

— А мне кажется—неплохой дом.

— Может, и неплохой, но не для писателей. Не пойму, почему они решили строить дом в самом шумном месте. Писатели должны были найти место такое, чтобы из окон дома видны были бесконечные заднепровские дали, а вокруг был парк и, главное, тишина. Получается, что удобное соседство базара писатели предпочли неповторимому по красоте виду на Днепр.

Стараясь переменить неприятную для него тему разговора, я начал рассказывать о праздновании в Киеве 300-летия воссоединения Украины с Россией. Праздник действительно удался на славу! И мой рассказ о нем пришелся по душе Александру Петровичу. Он смеялся от удовольствия, восклицая иногда: «Замечательно!», «Трогательно!», «Хорошо и умно». Я предвкушал, какое хорошее впечатление произведет на него финал рассказа.

— В последний вечер, как полноводная река в дни могучего разлива, заполнился Крещатик празднично одетыми людьми. Весь город иллюминирован. В ночном небе—невиданный в Киеве фейерверк! А в большом павильоне Киевской студии художественных фильмов собрались на роскошный банкет лучшие люди Украины вместе с многочисленными гостями. Каждому присутствовавшему там—а было более двух тысяч человек—преподнесли памятный кубок. Любовались великолепным садом, который вы посадили, все вспоминали вас самыми теплыми, сердечными словами.

Александр Петрович неожиданно нахмурился. Я подумал—не пожалел ли он о том, что сам не был в те дни на Украине. Но не это огорчило его. С искренней досадой, как будто о своей непоправимой ошибке, он сказал:

— Жаль, что этот вопрос не продумали до конца по-хозяйски. На деньги, затраченные на переоборудование съемочного павильона и на компенсацию почти месячного простоя кинофабрики, можно было построить на склонах Днепра, в парке, легкое, красивое сооружение с одной крышей, без стен. Оно долго служило бы киевлянам, гуляющим в парке, местом, где можно укрыться на случай дождя. Там же, поставив только столы и стулья, можно было бы оборудовать самый большой в Киеве читальный зал, а часть площади отдать летнему шахматному клубу.

«К чему бы я ни прикоснулся, я всегда вижу, как это можно сделать лучше, и всю жизнь я усовершенствовал все, к чему прикасался». Эти слова Александр Петрович вложил в уста Мичурина, но они также выражают основу довженковского характера. В нем всегда ярко проявлялись гордый дух советского человека, настоящего хозяина своей земли, и активная непримиримость ко всему серому, казенному, бюрократическому. Эти черты характера не только прошли красной нитью через его произведения, но и воплощались в конкретных делах его повседневной жизни. Известно, например, что Довженко специально выезжал на заседание Украинской академии архитектуры, где сделал обстоятельный доклад о планировке и архитектуре современной деревни.

Последние три лета он жил в Каховке, среди героев своего будущего фильма. Не пассивным наблюдателем, а активным советчиком и участником обсуждения многих вопросов строительства знают его строители Каховской ГЭС. Не без участия Довженко прямые улицы Новой Каховки, молодого украинского города, покрылись живописными цветниками. По настоянию Довженко гробообразная крыша тыльной части Каховского Дворца культуры была вычеркнута из проекта, и вместо нее мы теперь видим огромную веранду, с которой открывается величественная панорама Каховской гидроэлектростанции.

Говоря о конкретном вторжении Довженко в жизнь, нельзя не вспомнить богато разросшийся фруктовый сад на территории Киевской киностудии, который был посажен по инициативе и при активном участии Александра Петровича.

На студии есть здание, за которым давно укоренилось название «Щорсовский павильон». А сейчас всей нашей студии присвоено имя Александра Довженко—гордости украинского кино. Яблони, посаженные его руками, пышно цветут на фоне съемочного павильона и приносят обильные плоды. Так пусть же чувства, мысли, мастерство Александра Довженко цветут и щедро плодоносят на студии его доброго имени!

Закончу самыми дорогими строками из его письма, которые звучат как призыв ко всем, кто трудится на благородной ниве искусства:

«Будем бдительны, требовательны к себе. Пусть не затуманит нам света наш успех, будем ненасытны к новому, щедры на добро, чтобы вода в нашем потоке была всегда чиста и прозрачна, чтобы жизнь отражалась в нем прекрасная, на радость человечеству».

„ДОВЖЕНКО—ПОЭТ ВЕЧНОСТИ ЖИЗНИ“

Под таким заглавием английский журнал «Сайт энд Саунд» опубликовал статью Айвора Монтегю, посвященную памяти А. П. Довженко.

Подробно останавливаясь на биографии Довженко, Монтегю делится своими личными впечатлениями о нем. Довженко запомнился ему как «человек красивый, на редкость величественный, обладающий колоссальной внутренней силой и богатейшим интеллектом».

В разделе, посвященном творческой индивидуальности Довженко, Монтегю говорит о том, что «Довженко был таким талантливым режиссером, у которого буквально в каждом фильме выражалась его собственная, присущая только ему манера, его собственное понимание жизни... Это проявлялось в своеобразии, оригинальности, индивидуальности содержания и мысли».

Содержание фильмов Довженко, пишет Монтегю, всегда отличается глубиной и поэтичностью. Ви́дение красоты и вечности жизни—вот что характерно для фильмов Довженко, вот что придает уникальность его творчеству. Всегда повторяющийся триумф вновь рождающегося—вот тема, которая проходит через все фильмы Довженко и которая выражается кристально чисто, ясно и романтично.

В своей статье Монтегю дает подробный анализ лучших фильмов Довженко, отмечая, как растет и совершенствуется его мастерство от произведения к произведению. Уже первые фильмы—«Звенигора» и «Арсенал»—были волнующими произведениями киноискусства, но все же они были лишь попыткой поэтического решения огромной темы. Третий фильм—«Земля»—явился настоящим шедевром киноискусства, который принес ему славу. В этом фильме огромный талант Довженко сверкал и искрился.

Монтегю говорит о том, что «Земля» вызвала горячие споры не только внутри страны, но и за ее пределами. Внутри страны некоторые «ученые мужи», отдавая должное поэтической любви Довженко к Родине, к Украине, пытались доказать, что невозможно поэтическими средствами бороться с врагом-кулаком, это-де бесполезно. Следовательно, говорит Монтегю, эти критики хотя и рассуждали о поэзии, но не могли понять ее силы, ибо именно в этой поэзии образно выражались глубокие идеи.

За пределами страны узкий круг недоброжелателей забил тревогу, так как фильм Довженко был полон страстной любви к своей стране, был посвящен острым вопросам современности, пронизан диалектическим пониманием природы и общества. Недоброжелатели пытались утверждать, что Довженко создает свои произведения «по заказу».

Их выпады, говорит Монтегю, выглядели фальшивыми, так как вряд ли можно было найти талант столь яркий и человека столь непосредственного, как Довженко. Его непосредственность и преданная любовь к Родине проявились не только в творчестве, но и в жизни. Он провел немало дней на полях битв, сражаясь за Киев в первую мировую войну и снимая документальные картины на передовых позициях во вторую мировую войну. Наполнены гневом его рассказы об ужасах войны. Пламенными были его документальные фильмы, посвященные сражениям за Родину.

Монтегю приводит высказывание самого Довженко о том, что он не мог остаться безразличным к происходящим событиям, о том, что надо уметь как сильно любить, так и сильно ненавидеть, иначе произведение искусства будет догматическим и сухим.

И действительно, говорит Монтегю, документальные фильмы Довженко отличались богатством изобразительных средств, эмоциональностью. В них чувствовалась большая душа автора, его огромный талант. Монтегю приводит высказывание Довженко о том, что в этот период он работал, как солдат, сражающийся с врагом и не думающий ни о правилах, ни о теории.

Эти фильмы Довженко, говорит Монтегю, глубоко трогали зрителя, заставляли его сердце сжиматься от боли при виде ужасов войны и переполняли его радостью при виде освобождения.

Последний раздел статьи Монтегю посвящен рассмотрению того, как решается тема смерти во всех фильмах Довженко. Монтегю подробно анализирует эпизоды смерти в различных фильмах Довженко. Этот анализ приводит его к заключению, что смерть у Довженко никогда не понимается им как конец жизни. Смерть понимается как своего рода жертвоприношение природе, как часть непрерывного процесса возрождения жизни. Этот взгляд на смерть и жизнь основан, говорит Монтегю, на марксистской диалектике, на философском положении о единстве и борьбе противоположностей.

Каждая смерть, показанная в фильмах Довженко, имеет свое обоснование, за ней всегда следует продолжение жизни. Наиболее очевидно это проявляется в фильме «Земля». Монтегю подробно останавливается на эпизоде смерти юного Василя, смерти горькой, но прекрасной. Василь, поборник нового, убит врагом—сторонником старого, но Василь

умирает с улыбкой. Жизнь не останавливает своего хода, она продолжается—вокруг благоухает цветущая природа, изобилующая плодами, мать Василя рожает сына.

Борьба нового со старым всегда решается в пользу нового—дело Василя продолжается.

Разбирая фильмы Довженко, анализируя их художественное своеобразие, Монтегю заканчивает свою статью диалогом из сценария Довженко «Поэма о море», где речь идет о том, что жизнь прекрасна и вечна.

Проследив творческий путь замечательного советского режиссера, Монтегю приходит к выводу о том, что «Довженко является поэтом в киноискусстве, не имеющим себе равного по силе воздействия, по умению видеть и преподносить истину».

ВЕЧЕРА ПАМЯТИ ДОВЖЕНКО

Недавно исполнилась годовщина смерти Александра Петровича Довженко.

Глубоким уважением к памяти этого великого художника были проникнуты вечера, организованные Союзом работников кинематографии СССР в Центральном Доме кино.

Просмотр фрагментов из фильмов А. Довженко, устроенный 25 ноября, собрал большую аудиторию. На следующий день состоялось заседание, посвященное его творчеству.

...Как и в день шестидесятилетнего юбилея А. Довженко, сцена превращена в цветущий сад. Яблоневая ветка украшает портрет Александра Петровича.

В президиуме видные деятели литературы и кино, друзья Довженко по искусству. Открывая заседание, Г. Александров говорит о выдающейся роли Довженко в истории мировой кинематографии.

В докладе Л. Арнштама — сердечном, взволнованном и одновременно очень содержательном — возник образ народного художника, поэта нового, социалистического мира. Подобно своим героям—первооткрывателям и созидателям—Довженко видел смысл и красоту жизни в упорной борьбе за идеи коммунизма.

«Все было для него полем боя, а не маневрами», — говорит Л. Арнштам, характеризуя нелегкий, но неизменно принципиальный путь Довженко в искусстве.

В своих раздумьях об идейных и художественных позициях Довженко докладчик обращается не только к фильмам, но и к большому литературному наследству Довженко: «Зачарованной Десне», «Повести пламенных лет», сценарию о космических полетах, к рассказам военного времени. Л. Арнштам щедро цитирует А. Довженко, мысли которого часто вызывают рукоплескания в зале.

С интересом было выслушано выступление И. Андроникова, посвященное киноязыку А. Довженко.

К. Зелинский говорил о большом поэтическом вкладе, который А. Довженко внес в искусство социалистического реализма.

Воспоминаниями о встречах с Довженко во время постановки фильма «Мичурин» поделился исполнитель заглавной роли в этой картине артист Г. Белов.

Взволнованно прозвучало выступление одного из учеников Довженко — студента третьего курса ВГИКа Н. Винграновского.

На заседании выступили также писатели В. Шкловский и А. Перегуда.

В Центральном Доме кино была развернута выставка, посвященная жизни и творчеству замечательного мастера советского киноискусства.

На вечере, посвященном памяти А. П. Довженко, в Центральном Доме кино. Выступает Г. В. Александров



Пьеро Нелли

ПИСЬМО ИЗ РИМА

Для итальянского кино, как и для всего западного кино, сентябрь—месяц итогов. Лето—период кинофестивалей и смотров киноискусства. Они играют немаловажную роль в решении вопроса: как и сколько было сделано. Нужно, однако, отдавать себе отчет в том, что часто эти фестивали неполно и не совсем правильно отражают действительное положение вещей.

Именно так, например, обстояло дело с международным фестивалем в Венеции. Уже в прошлом году наметилось стремление найти новые пути организации этого фестиваля. Оно выразилось в уменьшении числа премий и числа фильмов, которые были отобраны непосредственно Художественной комиссией,—с тем чтобы вернуть фестивалю его «строго художественный» характер. Однако и эта новая тенденция не лишена противоречий и ограниченности: были забыты многие фильмы или просто не было возможности показать их, кинематография многих стран вовсе не была представлена и, возможно, не совсем независимым был выбор Художественной комиссии. Все же некоторые положительные результаты были достигнуты. Одним словом, был найден путь, но не были еще использованы его истинные возможности

Новой тенденции немедленно воспротивились представители кинематографического бизнеса. И вот в этом году художественное руководство фестиваля было вынуждено пойти на компромисс. Оно приняло условия Международной ассоциации кинопромышленников, которые ограничили свободный выбор Художественной комиссии всего лишь четырьмя фильмами из четырнадцати, насильно навязывая остальные десять фильмов. Как это могло случиться и почему была допущена такая узурпация прав художественного руководства фестиваля, ясно всякому, кто хоть сколько-нибудь знаком с тем, какую власть имеют дельцы и финансисты в западном кино, каковы критерии их оценки и какими средствами они добиваются своих меркантильных целей.

Что же увидели участники и гости фестиваля?

Италия была представлена на фестивале двумя фильмами—«Белые ночи» Лукино Висконти и «Мечты в коробке» Ренато Кастеллани,—которые по двум совершенно разным и даже противоположным причинам свидетельствуют, на мой взгляд, о кризисе итальянского кино, проявившемся с особой силой в 1957 году.

Фильм «Белые ночи», действие которого Висконти, вольно интерпретируя литературный первоисточник, перенес в современность и в итальянский город (Ливорно), сохранив, однако, сюжет и оригинальный текст Достоевского, с чисто эстетической точки зрения представляет собой, несомненно, произведение первоклассное. Однако нельзя не заметить, что эта картина сделана в духе, совершенно чуждом итальянской неореалистической школе, ее моральным взглядам и идеологическим принципам, которые поставили итальянское кино на одно из ведущих мест в мировом искусстве. Что же касается художественного мастерства, то фильм Висконти независимо от того, в какой манере он сделан, сияет, как одинокая звезда, на фоне всеобщего смятения, страха и дезориентации, характерных для итальянской кинематографии последних лет и особенно последних месяцев.

«Мечты в коробке» Ренато Кастеллани, напротив, как раз произведение типичное для настоящего времени. Поставленный по посредственному и слащавому роману, этот фильм вместо того чтобы взять за основу лишь общую фабулу книги, тоже не совсем удачную, но по крайней мере дающую возможность искренне и беспристрастно показать отношения между двумя поколениями, между отцами и детьми, послушно следует за слабым литературным текстом, повторяя примитивный юмор и риторичный сентиментализм романа.

Фильм «Мечты в коробке» рассказывает историю студента и студентки, которые женятся совсем еще молодыми против воли родителей, не имея еще твердого положения в обществе. Эту любовь и этот брак не могут разрушить ни денежные затруднения, ни многочисленные препятствия, и в конце концов рождение ребенка укрепляет семью... Но есть и оборотная сторона медали: молодые люди для того, чтобы отстоять свою любовь, должны были пожертвовать всеми своими надеждами на блестящее будущее и опустились до посредственного, серенького существования мелких буржуа, какими были их отцы, их семьи.

Очевидно, что тема и сюжет позволяли режиссеру, поставившему ранее «Два гроша надежды», сделать сурово реалистический фильм о судьбе двух молодых людей. Но Кастеллани предпочел показать мечты молодости как «болезнь возраста» и превозносить отказ от этих надежд как образчик безмятежной и спокойной жизни. И все это выдается за «оптимизм»!

Такой мнимый оптимизм означает на деле отказ от решения проблем, которые выдвигаются жизнью общества, раздираемого глубокими внутренними противоречиями. В конечном счете «Мечты в коробке» представляют типичный образец сегодняшней банальной продукции итальянской кинематографии, которая от глубокого реализма скатилась в подавляющем большинстве своих произведений к обывательскому конформизму с его формулой: «все хорошо»

В молодой кинематографии Индии—этой великой страны, переживающей небывалый национальный подъем,—появилась новая фигура, необыкновенно яркая и сильная. Это Сатьяджит Рой с его фильмом «Апоригита». Если было справедливо присудить премию «Серебряный лев» фильму «Белые ночи», отмечая тем самым произведение художественно наиболее совершенное среди показанных на фестивале и, кроме того, воздавая должное Висконти как режиссеру за все его другие работы, то можно сказать—и таково общее мнение итальянской критики,—что присуждение высшей премии индийскому фильму не было решением несправедливым и произвольным

Фильм «Апоригита» благодаря тому моральному содержанию, которым он проникнут, благодаря высокой гуманистической устремленности, благодаря своему волнующему и никогда не впадающему в риторичность режиссерскому языку представляет выдающееся произведение мирового киноискусства. Сюжетные мотивы его несложны. Апу, бедный индийский юноша, чувствует непреодолимое желание познавать, учиться... Он охвачен этим желанием и хочет осуществить его, потому



Лукино Висконти обсуждает сцену фильма «Белые ночи» с исполнителями главных ролей Марией Шелл и Марчелло Мастройянни.

что в нем говорит проснувшееся самосознание. И, чтобы осуществить свои стремления, он, когда наступает пора, не колеблясь, покидает родной дом. Несчастная мать в отчаянии видит, что сын ее покидает. Она не может подняться над своими узкими, семейными привязанностями и понять причины этого поступка. Как, она, бедная, старая крестьянка, прожившая всю жизнь в покорности и самоотречении, может понять чувства нового, современного человека, понять жажду познания и самоутверждения своего необыкновенного сына? Мать умирает, Апу испытывает чувство скорби и, может быть, даже раскаяния, но он продолжает идти к своей цели в жизни.

«Апоригита»—тоже фильм оптимистический. Но его оптимизм—не блестящий лак, которым покрыта драматическая диалектика жизни и который придает человеческим чувствам слащавый, конфетный привкус. Нет, это утверждение веры в Человека, которое сочетается с подлинной правдой жизни.

Американские фильмы—«Шляпа, полная дождя» Фреда Циннеманна (поставившего «Седьмой крест» и «Отсюда в вечность») и «Нечто ценное» Ричарда Брукса—привлекли к себе внимание критики и зрителей не только мастерской игрой актеров и режиссурой, но также сложной манерой повествования, свойственной очень немногим произведениям голливудского кино.



Леа Массари в фильме «Мечты в коробке»

Кадр из фильма «Шляпа, полная дождя»



Фильм «Шляпа, полная дождя» рассказывает о трагедии ветерана войны, становящегося наркоманом. Если бы Циннеманн построил свое повествование о судьбе ветерана Попе только на патологическом случае, то он, разумеется, не смог бы добиться художественного успеха. Но он сумел увидеть и показать на примере жизни Попе более широкий мир: мир скорбной Америки, замкнутой в серые, цементные горизонты, мир больших городов, где одиночество человека ужасно. Бегство из этого мира для героя фильма становится как бы психологическим противоядием против нечеловеческих условий жизни.

Фильм «Нечто ценное» рисует борьбу колонизаторов с племенем Кикуйу в Кении. Претендуя на объективность, Брукс ставит на одну доску жестокие репрессии колониалистов и неистовые взрывы мятежей Кикуйу. Тем не менее фильм не лишен обличительной силы. Он показывает колониалистов как грабителей и узурпаторов, разрушающих национальные ценности и неспособных дать взамен своим жертвам что-нибудь новое, «нечто ценное».

Я не буду останавливаться на советском фильме «Мальва», так как советский читатель и зритель, несомненно, его хорошо знает. Отмечу только, что фильм покойного режиссера В. Брауна получил высокую оценку почти всей итальянской критики, а Д. Ритенбергс, исполняющая главную роль, была удостоена на фестивале премии за актерское мастерство. Однако среди хора похвал раздавались также некоторые несогласные голоса лиц, достаточно авторитетных в искусстве и занимающих видное место в общественно-политической жизни Италии. Эти люди не оспаривали, что советский фильм представляет собой настоящее произведение искусства с точки зрения мастерства, но упрекали советское кино в том, что оно было представлено на фестивале фильмом, который ни в чем и никак не отображает действительность первой социалистической страны в мире. Передовые люди Италии, как и всего западного мира, любят великие произведения «золотого века» советского кино, изучают их и восхищаются ими прежде всего именно потому, что эти фильмы являются зеркалом новой действительности.

«Горькая победа» Никола Рэя (Франция), «Детская колясочка» Томотака Тасака (Япония), «Око за око» Андре Кайята (Франция), «Кровавый трон» Акиро Куросава (Япония) и «Только люди» Бранко Бауэра (Югославия), как мне кажется, свели фестиваль до уровня заурядного просмотра фильмов более или менее удачных, но, конечно, недостойных занимать место на смотре настоящего искусства. Но были еще и «История Эстер Кастелло» Давида Миллера (Англия), «Ангел спустился в Бруклине» Ладислао Вайда (Испания) и «Дикари» Рапаэла Баледоу

(Мексика), которые, по-моему, низвели фестиваль до низин убожества. Подумать только, что художник и человек такого морального величия, как Ренэ Клэр (который в своем фильме «Сиреневые ворота», показанном вне конкурса, дал образец несравненного мастерства и глубокой человечности), должен был в качестве председателя жюри всерьез выносить суждение об этих произведениях!

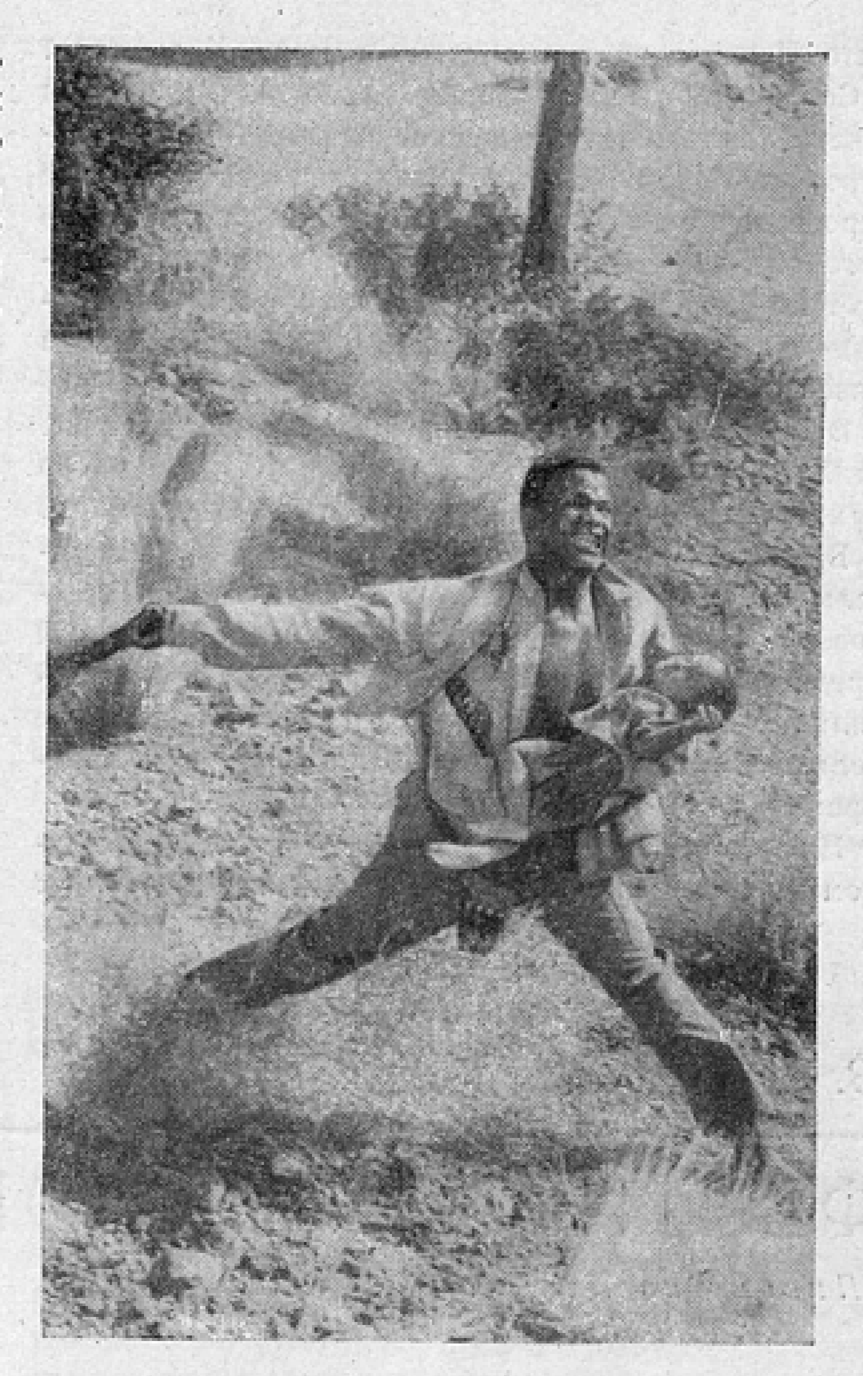
Баланс кинофестиваля в Венеции, таким образом, скорее пассивен, если принять во внимание, что из четырнадцати показанных фильмов только пять обладали достоинствами, необходимыми для того, чтобы участвовать в нем, а из этих пяти, в свою очередь, только три фильма представляют собой на самом деле явления исключительные.

Гораздо интереснее в общем была информационная часть фестиваля, которая проходила параллельно с официальной программой. Здесь кроме старых работ Довженко, Мицогуки, Дюпона были показаны в числе многих английских фильмов шедевр Дэвида Лина «Короткая встреча», а также много интересных документальных фильмов.

После Венеции итальянское кино возвращается в Рим. На виа Бабуино, площади Дель Пополо, площади Испании, виа Венето мы встречаем теперь загорелых под морским солнцем, одетых еще по-летнему актеров, актрис, режиссеров, сценаристов, продюсеров и среди них, вокруг них—лиц менее известных или вовсе неизвестных в мире целлулоида: статистов и статисток, юношей с большими надеждами, начинающих актрис... Этот «парад» повторяется ежедневно в одни и те же часы... Иногда в воскресенье утром можно также встретить на виа Венето какого-нибудь механика или электрика, одетого в свой лучший костюм и спустившегося в центр из своего отдаленного квартала в надежде встретить кого-нибудь из кинопредпринимателей или режиссеров, с кем он работал раньше, и попытаться заручиться обещанием новой работы в будущем фильме.

У нас призрак безработицы, к сожалению, постоянно стоит за плечами. Общее мнение таково, что в этом году итальянское кинопроизводство после ужасного кризиса, который перенесло оно прошлой зимой, вновь встает на ноги. Однако слишком рано еще судить о том, насколько это мнение соответствует действительности. Планов много, но далеко не все они имеют реальную основу.

Ходят слухи, что Де Сика занят подготовкой нового фильма, в котором он будет актером, режиссером и продюсером в одно и то же время; что Феллини готовится осуществить свой старый замысел «Свободные женщины Мальяно», но в то же время подумывает также о другом фильме—с участием Софьи Лорен; что Латтуада намерен поставить фильм «Бе-



Сидней Пуатье в фильме «Нечто ценное»

Кадр из фильма «Сиреневые ворота»



нито Черено» по знаменитому роману Мельвилля.

Совершенно же достоверно только то, что Джерми уже заканчивает «Соломенное чучело»—фильм, построенный на углубленном психологическом анализе героев и реалистическом показе событий. Кроме того, большие надежды вызывает первая работа Франко Рози (в прошлом—помощника режиссера Висконти)—его фильм «Вызов», рассказывающий о жизни низов Неаполя.

В остальном, несмотря на обещания и надежды, итальянское кино сегодня, если судить только по фактам, представляет зрелище малоутешительное.

Все более ощутимым и частым становится вмешательство клерикальных кругов в жизнь кинематографии. Недавно профессор Ла Каламита, известный представитель католической партии, обратился к католикам с призывом более активно вмешиваться не только в распространение фильмов, но и в кинопроизводство.

Но то, что сказал Ла Каламита, было лишь откликом на последние указания Ватикана о том, чтобы добиваться более широкого использования кино и радио в интересах «католической миссии».

Если в Италии положение кинематографии продолжает оставаться тяжелым и преодоление кризиса кажется скорее иллюзией, чем реальностью, то для многих деятелей итальянского кино новые надежды и новые возможности возникли за пределами Италии.

Карло Лидзани—в Китае. В Югославии Джилло Понтекорво окончил работу над фильмом «Великий голубой путь», тогда как Де Сантис готовит там «Дорогу в долине». В Югославии же делают фильмы Антонио Пьетранджели, Альфредо Гуарини, Альберто Латтуада, Франческо Мазелли. Фирма «Титанус» ведет переговоры о совместной постановке с польскими студиями. Пишущий эти строки только что вернулся из Советского Союза, где снимал вместе с режиссером М. Слуцким документальный фильм о Всемирном фестивале молодежи. Возможно, я вскоре отправлюсь в Югославию снимать фильм из истории борьбы с фашизмом.

Перевод с итальянского Ю. Мальцева

В. Яковлева

ФЕСТИВАЛЬ КИНОИСКУССТВА АЗИИ

(Письмо из Пекина)

Недавно в Пекине была проведена Неделя кинофильмов стран Азии.

Ближе узнать друг друга, наладить дружеские связи, глубже познакомиться с историей и культурой народов каждой страны, обменяться опытом—с такими стремлениями съехались в Пекин мастера кино из многих азиатских стран.

Далеко не одинаков путь, по которому развивалась кинематография в различных странах Азии. Киноискусство Японии, Индии и в какой-то степени Китая уже не так молодо и накопило достаточный опыт. В то же время Вьетнам, Корея, Индонезия, Пакистан делают только первые шаги в развитии национальной кинематографии. Империализм прилагал все усилия, чтобы задушить в странах Азии национальную культуру. И только благодаря настойчивым усилиям патриотически настроенных кинематографистов, благодаря успехам освободительной борьбы азиатских народов они сумели защитить и развить свою национальную кинематографию.

При всей общности поднимаемых в них проблем фильмы азиатских кинематографистов совсем не похожи один на другой. Дело тут не только в национальном своеобразии сюжетов и методов их раскрытия. У работников кинематографии стран Азии различные политические и эстетические взгляды. Но их объединяет горячее стремление к миру и независимости, ярко выраженное, кстати тоже по-разному, в показанных на фестивале фильмах. Общее, что неизменно присутствует во всех этих фильмах, что наиболее сильно покоряет и волнует,—это страстная защита права человека на жизнь, на свободу. Если со временем можно забыть те или иные события этих картин, то трудно забыть их героев, забыть их волнения и радости, песни, идущие от самого сердца. Рассказывая о своих героях, авторы фильмов то ведут нас в глубь веков, раскрывая древние страницы истории, то переносят в мир поэтических народных сказаний, то вновь возвращают к нашим дням.

Просто и бесхитростно повествует о любви двух молодых людей бирманский фильм «Ее любовь».

Трагичен индонезийский фильм «Чаяпулана». В основу его положено народное сказание о смелом

и одаренном Чаяпулане, которого народ любил за доброе и честное сердце. Но Чаяпулана мешал вероломному князю, замыслившему завладеть Лажуншали, ставшей женой Чаяпуланы. А потому, едва успела закончиться свадебная церемония, князь тут же отправляет Чаяпулану в поход, где по его приказу Чаяпулану убивают. Лажуншали, узнав об этом, кончает жизнь самоубийством. Возмущенный убийством Чаяпуланы, народ восстает против своих угнетателей.

Фильм «Чаяпулана», поставленный режиссером Г. Д. Сукадь, не лишен серьезных недостатков. Неглубоко раскрыты характеры героев, порой слишком примитивна игра актеров, лишенная сложных психологических оттенков. Но авторы фильма выступают с активным протестом против социальной несправедливости и угнетения. В этом несомненная заслуга работников молодого индонезийского киноискусства.

Фильм «Баскетболистка № 5», поставленный режиссером Се Цзином (КНР), посвящен жизни спортсменов двух поколений.

...Новая жизнь принесла счастье и известному в прошлом баскетболисту, а ныне тренеру женской молодежной команды Тянь Чжень-хуа. Несколько лет назад из-за интриг своего хозяина он потерял любимую девушку Линь Цзе. Случайно узнав в одной из юных баскетболисток ее дочь, Тянь Чжень-хуа находит и свою любимую Линь Цзе. Теперь ничто не стоит на их пути. Снова возвращается любовь, приходит молодость и счастье. Фильм при всей сложности переживаний героев решен в светлых, радостных тонах, так гармонирующих со второй молодостью древнего Китая.

Таджикский фильм «Я встретил девушку» известен советским зрителям. И здесь есть влюбленные; у них тоже возникают преграды на пути к счастью, но это лишь отголоски суровых дедовских обычаев. Есть в этой картине и свои недостатки. Один из них— непомерное увлечение песнями и танцами. Мы не против хороших песен и танцев в музыкальных комедиях, но авторы фильма временами теряют чувство меры. Все же фильм пользовался на фестивале большим успехом.

Поэтичен корейский фильм «Сказание о крепости Садосен». Созданный по одноименному балету, он весь построен на национальной музыке и классических танцах, которые по ходу действия сливаются в одно целое, гармонируя с внутренними переживаниями героев. В этих танцах, воинственных или лирических, покоряющих изяществом рисунка, постановщик балета известная балерина Цой Сын Хи (она же исполнительница главной роли) и режиссер фильма Тен Сун Ця сумели ярко раскрыть чувство любви, связывающей героев, и патриотизм, который в наши дни поднял корейский народ на героические свершения.

Восстание индийского народа против английских колонизаторов в 1857 году положено в основу сюжета индийского цветного фильма «Рани из Джанси». Лакшими Бай, или рани княжества Джанси,— не вымышленный персонаж. Это одна из любимых героинь индийского народа. Интересная и волнующая тема требует серьезного, глубокого решения. Но, к сожалению, оно не найдено. В фильме есть восстание, и народ, и сама рани, скачущая на коне с мечом в руках и погибающая на поле боя. И в то же время мало веришь в то, что происходит на экране, хотя отдельные эпизоды решены с большим мастерством. Человеческие характеры, судьбы народа заслонены блестящими костюмами, пышностью великолепных декораций, танцами. Поэтому фильм, обладающий определенными техническими достоинствами, все же стоит ниже многих произведений индийского киноискусства, в которых мы привыкли видеть глубокую и подлинную правду человеческих судеб.

Среди произведений, входивших в программу Недели, на одном из первых мест по своим художественным качествам стоит японский цветной фильм «Люди рисовых полей», поставленный режиссером Тадаси Иман. Режиссер с первых же кадров вводит нас в атмосферу фильма, и, хотя с экрана еще не прозвучало ни одного слова, мы уже задумываемся о судьбах его персонажей. Когда на экране появляется только один иероглиф «Рис», перед нами уже расстилаются просторы залитых водой рисовых полей, где трудятся герои фильма. От эпизода к эпизоду раскрывается в фильме волнующая правда суровой жизни японских крестьян. О том, как это сделано, можно много говорить, но размеры корреспонденции не позволяют подробно останавливаться на каждом из просмотренных фильмов. Хочется только отметить игру актрисы Юко Мочизуки, которая создала запоминающийся образ героини фильма Енэко, обессиленной изнуряющим трудом и вечными лишениями. Актрису отличает сдержанность в игре и даже порою скупость красок, что, впрочем, в стиле самого фильма.

Несколько иначе построен ливанский фильм «Куда идти?» («Путь в неизвестность»), поставленный режиссером Жоржем М. Насером. ...Молодого крестьянина не покидает мысль, как сделать жизнь своей семьи более радостной. В поисках счастья он уезжает в Америку, но через двадцать лет возвращается с пустыми руками, внутренне опустошенный. Хотя фильм не дает ответа на поставленный вопрос, он заставляет зрителей задуматься над судьбами миллионов таких же бедняков, которым незачем искать счастья вдали от родины. Надо бороться за него—и оно

придет. Здесь нет напряженной борьбы или острых положений. Может быть, слишком скуп диалог. Это скорее раздумье над судьбами героев. И самый ритм фильма, похожий на походку уставшего человека, гармонирует с общим состоянием героев.

Как раз в дни, когда проходил фестиваль, Малайя стала независимой. Потому естествен тот глубокий интерес, который вызвал сингапурский фильм на малайском языке «Темные тучи».

Империалистическая агрессия колонизаторов тяжело сказалась на жизни малайского народа. Об этой безрадостной, точно окутанной мраком, жизни и рассказывает фильм «Темные тучи».

Пакистанский двухсерийный фильм «Предатель», поставленный режиссером Ашфак Мариком, показывая гибель одной семьи, вскрывает социальную несправедливость и жестокость капиталистического общества. Тема фильма глубока и значительна, но авторы перегрузили его побочными сюжетными линиями, увлеклись погонями, драками в голливудском стиле и тем самым нарушили стройность произведения, ослабили его социальное звучание.

Пакистанская кинематография очень молода—ей не больше десяти лет. То хорошее, что, несомненно, есть в фильме, радует и вселяет надежду, что пакистанское кино, идя по своему национальному пути, сумеет создать глубокие, по-настоящему волнующие произведения.

В дни Недели были показаны и документальные фильмы: «Искусство и архитектура Цейлона», «Современная Монголия», вьетнамская картина «Борьба с засухой» и другие.

Большие, актуальные темы, их искреннее и взволнованное решение часто заставляли зрителей забывать об отдельных недостатках картин, продемонстрированных в программе фестиваля. Многие из этих недостатков объясняются молодостью киноискусства стран Азии, делающего свои первые самостоятельные шаги. Большинство показанных фильмов радовало зрителей самобытностью национальной формы, глубоким своеобразием, и не только в музыке, пейзаже или костюмах, а, что самое главное, в духовном облике их персонажей. В ряде картин нашли отражение яркие черты характеров рядовых людей стран Азии, борющихся за светлое будущее.

Неделя фильмов стран Азии показала плодотворность подобных встреч между работниками азиатской кинематографии, которые в совместном коммюнике выразили пожелание о том, чтобы такие встречи проводились ежегодно.

КОНГРЕСС В АМСТЕРДАМЕ

Десять лет назад в Париже был созван первый конгресс по вопросам научной кинематографии, в котором приняли участие двадцать две страны.

С тех пор начала свою жизнь Международная ассоциация научного кино.

Международная ассоциация ставит своей задачей широкий обмен творческим и производственным опытом создания научно-популярных и учебных фильмов, пропаганды возможностей кинематографа в научно-исследовательской работе и системе просвещения. С этой целью ассоциация проводит обмен научными фильмами, издает журнал «Наука и фильм», справочники и каталоги научных фильмов. Кроме того, Международная ассоциация ежегодно проводит международные конгрессы и фестивали научных фильмов.

Очередной, XI конгресс недавно состоялся в Амстердаме. В нем приняли участие двадцать три страны: Австралия, Австрия, Англия, Аргентина, Бельгия, Бразилия, Голландия, Канада, Марокко, Польша, СССР, Чехословакия, Швейцария, Югославия и другие.

На заседаниях специальных комитетов конгресса были заслушаны доклады о развитии научной кинематографии в различных странах, о новых способах киносъемки и особенно специальных видов съемки, о форме участия кино в исследовательской работе, об улучшении научной информации между странами, обмене фильмами и т. д.

Большое внимание на конгрессе было уделено просмотру научно-популярных и научно-исследовательских фильмов. Просмотры проходили на пленарных заседаниях и в специализированных комитетах. Всего на конгрессе было показано свыше 300 фильмов.

Хочется отметить голландский научно-популярный фильм «Рембрандт». В этом короткометражном цветном фильме о великом голландском живописце удалось достичь большой эмоциональной силы благодаря ритмичному монтажу, умелому использованию различных технических способов съемки, хорошо продуманному тексту и музыкальному оформлению.

Особенно сильное впечатление оставляет заключительный эпизод фильма, показывающий це-

лую серию великолепно снятых автопортретов художника.

Внимание делегатов конгресса привлекли также английский фильм «Полеты на высшей скорости», эффектно продемонстрировавший работу скоростных самолетов в различных условиях; американский фильм «Окаменевшая река»—о строительстве дороги в горной местности, в котором показ техники удачно сочетается с хорошо снятыми горными пейзажами; итальянский фильм «Города вытесняют живую природу» и цветной польский фильм «Строение атома».

Из биологических фильмов следует отметить польский фильм, показавший с помощью замедленной микрокиносъемки эмбриональное развитие цыпленка, и австрийский фильм о дикой птице, выводящей птенцов в «естественном инкубаторе»—горячем песке

Удачно выступили на конгрессе киноработники Чехословакии. Известный чехословацкий режиссер доктор Цалабек, фильмы которого не раз были высоко оценены на предыдущих международных конгрессах, на этот раз показал маленький, но оригинальный фильм, рассказывающий в очень популярной форме о роли химии и биологии во многих всем хорошо знакомых явлениях, с которыми мы сталкиваемся повседневно. Отчего поднимается тесто? Какие процессы в нем в этот момент происходят? Почему свертывается молоко? Что происходит в момент брожения? На все эти и многие другие вопросы отвечает этот небольшой, любовно сделанный фильм.

Другой чехословацкий режиссер Л. Томан показал в своем фильме, как с помощью рентгена научные работники контролируют электросварочные работы.

Научная кинематография Германской Демократической Республики также выступила с несколькими фильмами. Из их числа особенно запомнился короткометражный цветной фильм, доходчиво и ясно показавший, в чем заключается сущность трехслойной цветной фото- и киносъемки.

На конгрессе было показано большое количество этнографических фильмов, снятых в самых различных странах мира, медицинских, сельскохозяйственных фильмов и т. д.

Большим успехом на конгрессе пользовались советские научно-популярные фильмы: «Художник И. Е. Репин» режиссера Лотоцкого, «В стране огнедышащих гор»—о вулканах и гейзерах Камчатки—режиссера Н. Тихонова, специальный выпуск киножурнала «Наука и техника», посвященный медицинской тематике, и особенно полнометражный цветной фильм «В Тихом океане». Последний был дважды показан на пленарных заседаниях конгресса

Делегаты конгресса и приглашенные голландские зрители отзывались об этом фильме самым лестным образом. Его называли «самым красивым фильмом конгресса», «выдающимся событием».

Делегаты отмечали великолепную операторскую работу, подчеркивали, что в фильме глубокая научность удачно сочетается с яркой художественной выразительностью. Присутствовавшему на конгрессе в качестве делегата автору-режиссеру фильма А. Згуриди пришлось выслушать немало похвал и в свой адрес и в адрес оператора фильма Н. Юрушкиной.

Четыре советских научно-популярных фильма—«В Тихом океане», «В стране огнедышащих гор», «Художник И. Е. Репин» и специальный выпуск киножурнала «Наука и техника»—были отмечены дипломами конгресса.

Кроме научно-популярных фильмов на заседаниях специальных комитетов многими странами были показаны научно-исследовательские фильмы, созданные в научных институтах. Среди этих фильмов живой интерес вызвал советский экспериментальный фильм «Люминесцентная прижизненная микрокиносъемка», показывающий новый метод микрокиносъемки живых организмов с помощью люминесцентного освещения, разработанный научным сотрудником Московского университета И. Бирюковым.

Неизменный интерес у многих делегатов конгресса вызывал вопрос о состоянии и организации производства научно-популярных фильмов в СССР. Советские делегаты провели много бесед с представителями разных стран.

На последнем заседании XI конгресса в соответствии с уставом Международной ассоциации были проведены перевыборы руководящих органов и комитетов. Президентом Международной ассоциации научного кино избран Л. Хезерц (Бельгия), вице-президентами—А. Згуриди (СССР) и Ж. Воростье (Голландия), ответственным секретарем—Д. Медиссон (Англия), казначеем—М. Якоби (Польша). Председателем комитета популярных фильмов утвержден В. Този (Италия), заместителями председателя—Р. Бахрах (СССР) и Чибнел (Англия); ответственным секретарем комитета избран Л. Томан (Чехословакия).

Широкий обмен творческим и производственно-техническим опытом, который состоялся на XI конгрессе Международной ассоциации научных фильмов в Амстердаме, бесспорно, будет способствовать дальнейшему расширению сотрудничества между работниками научной кинематографии СССР и других стран и сыграет свою роль в деле укрепления международных культурных связей

Р. Б.

УСПЕХ ФИЛЬМА „ОТЕЛЛО"

В апреле 1956 года на IX Международном кинофестивале в Канне советский фильм «Отелло» (постановка Сергея Юткевича) был впервые показан на зарубежном экране. Фильм получил премию «За лучшую режиссерскую работу». С тех пор фильм «Отелло» с успехом шел на экранах многих стран Европы, Азии, Америки, Австралии. В печати появилось большое количество статей, в которых подробно анализируются все компоненты фильма и обсуждаются общие проблемы экранизации пьес Шекспира. Зарубежные киноведы и критики высоко оценивают работу советского постановочного коллектива.

Большой интерес представляют отклики в Англии— на родине Шекспира. Фильм «Отелло» дублирован на английский язык и до декабря шел в лондонском «Ройял фестивал холле», вмещающем 3500 человек, а затем будет демонстрироваться на всех экранах Англии.

Сэр Лоуренс Оливье—виднейший английский режиссер и актер, прославившийся созданием серии шекспировских фильмов и спектаклей,—после просмотра фильма «Отелло» направил письма режиссеру С. Юткевичу, артисту С. Бондарчуку (исполнителю роли Отелло) и представителю «Совэкспортфильма» в Лондоне Н. Садковичу.

В письме, адресованном С. Юткевичу, говорится: «Я нахожу вашу редакцию текста и всю вашу постановку совершенно блестящей, трактованной эмоционально, исключительно волнующей, прекрасной, глубоко человечной, причем в ней всегда ощущается величие темы и поэта».

В другом письме он отмечает, что «фильм «Отелло» имеет необыкновенные достоинства, и мы все (сэр Лоуренс Оливье пишет от себя лично, а также от имени своей жены Вивьен Ли и группы английских театральных актеров) были им потрясены... Впечатление от фильма совершенно исключительно, игра, в частности г-на Бондарчука, прекрасна, а сценарий и постановка г-на Юткевича—это сказочное сочетание мастерства и эмоциональности».

Много положительных отзывов о фильме появилось и на страницах английской печати.

Последним по времени успехом фильма является присуждение ему «Большого приза Серебряного орла» на состоявшейся в столице Мексики Неделе международного фильма. Это четвертая международная премия, присужденная фильму «Отелло» за один год его показа на зарубежных экранах (ранее фильм получил первые премии на фестивалях в Канне, Дамаске и Токио).

Демонстрация фильма «Отелло» в Мексике вызвала обширные отклики во всех газетах и журналах.

«Исключительный фильм»—так называется в журнале «Эсто» статья, детально разбирающая достоинства картины, работу режиссера, оператора, актеров. В статье говорится, что советский фильм «покончил со старой дискуссией на тему о том, кинематографичны ли пьесы Шекспира». «...В фильме советского режиссера С. Юткевича «Отелло»,—заявляет журнал,—чудесная постановка находится на уровне величия произведения, полностью сохраняет его дух, не впадает в преувеличение и не снижается до холодного пересказа...».

Газета «Редондель» писала: «Мы очень редко, а может быть, и никогда не видели шекспировскую драму, сделанную с таким глубоким чувством, как эта картина, которая объединяет в себе все хорошее: сценарий самого высокого качества, прекрасные мизансцены, восхитительную операторскую работу, чудесную режиссуру и отличное актерское исполнение».

Календарь ИСТОРИИ КИНО

4 ДАКАБРЯ 1922

Тридцать пять лет назад состоялась премьера фильма Жака Фейдера «Кренкебиль» по одноименным рассказу и пьесе Анатоля Франса.

Имя Фейдера стало широко известным в 1921 году после выхода его фильма «Атлантида», но именно в «Кренкебиле» впервые с полной силой проявилась творческая индивидуальность большого художника.

В то время в среде французских кинематографистов шли жаркие споры о путях кинематографа как самостоятельного искусства. Возмущенная убожеством репертуарной продукции, группа новаторов-«авангардистов» во главе с Луи Делюком подняла бунт против условностей и штампов коммерческого кино. Однако в ходе этой борьбы они часто впадали в противоположную крайность, создавая заумные, формалистические произведения. Воюя за «самобытный кинематограф» против «традиционалистов», они отрывали кино от других видов искусства, а тем самым и от национальных традиций. Реальная действительность зачастую исчезала из их фильмов, ее заменяли игрой абстрактных фигур или бессвязными образами, соединенными между собой по принципу «свободных ассоциаций».

Фейдер не участвовал в дискуссиях, но он создавал фильмы, намечавшие для французского кино правильный путь развития, который был одинаково далек как от коммерческого приспособленчества, так и от авангардистских тенденций. «Когда отсверкал фейерверк «Авангарда», именно к Фейдеру обратились взоры молодых режиссеров, которые последовали по пути, намеченному «Кренкебилем» и «Терезой Ракэн»,—пишет Леон Барсак*.

Перенося на экран рассказ Анатоля Франса, Фейдер обращался к лучшим традициям французской литературы с ее реализмом, глубоким гуманизмом и ненавистью ко всему, что уродует человека.

На роль Кренкебиля Фейдер пригласил старейшего актера «Комеди Франсез» Мориса де Ферοди, имевшего к тому же большой опыт работы в кино. В исполнении Ферοди образ Кренкебиля получил большую психологическую глубину и убедительность. Но «Кренкебиль»—это не фильм «одного актера». В игре всех исполнителей ролей совершенно нет условной преувеличенности жестов и мимики, которая характерна для подавляющего большинства фильмов того периода и которая вызывает смех у современного кинозрителя.

Режиссер обратился к национальным традициям так же и по линии изобразительного искусства, использовав при оформлении фильма рисунки Стейнлена, художника, который с гневом и болью изобразил жуткую нищету и бесправие обитателей городского дна и приветствовал в своем творчестве начало организованной борьбы пролетариата. «Когда он изображает злых людей,—писал о Стейнлене Анатоль Франс,—когда рисует картины социальной несправедливости, эгоизма, алчности и жестокости, его карандаш пылает и жжет, грозный, как карающее правосудие».

С огромной тщательностью разработал Фейдер второй план своего фильма. В «Кренкебиле» нет ни одного кадра, где фон действия был бы нейтральным, причем он имеет целью не только воспроизвести реальное место действия, но и вызвать у зрителя определенное эмоциональное состояние—создать «атмосферу». В начале фильма Кренкебиль погружен в кипящий людской поток: он все время среди людей, в тесном и оживленном общении с ними. Но вот, побывав на скамье подсудимых, он становится изгоем, и фон действия резко меняется: теперь фигура Кренкебиля одиноко маячит на опустевших улицах, унылость ко-

КАДР ИЗ ФИЛЬМА «КРЕНКЕБИЛЬ»



---

* Леон Барсак—известный французский художник кино. «Тереза Ракэн»—фильм, поставленный Фейдером в 1927 году.

торых только подчеркивает случайно мелькнувший пешеход, или бездомная собака (мотив, столь близкий Стейнлену), или жалкая фигура проститутки под тусклым фонарем...

Чтобы лучше передать эту атмосферу заброшенности, Фейдер строит для съемки заключительных эпизодов специальную декорацию улицы в павильоне (в то время как начальные эпизоды снимались на натуре), погружает кадр в полутьму, куда лишь временами врываются тревожные блики света, путем вирирования пленки добивается мертвенно-синеватого колорита.

Драматическое напряжение достигает высшей точки в эпизоде на набережной, где Кренкебиль готовится покончить с собой. Но когда благодаря вмешательству уличного мальчугана к Кренкебилю возвращается вера в людей и воля к жизни, действие снова переносится на натуру и кадр заливают потоки солнечного света. С точки зрения внешнего правдоподобия этот резкий переход от ненастной ночи к яркому, сияющему дню может показаться слишком резким, но эмоционально-выразительно он глубоко оправдан.

«Кренкебиль» произвел большое впечатление на современников. Фейдер вспоминает, что Анатоль Франс, просмотрев фильм, сказал: «А я и забыл, что в моем рассказе столько всего...». Впоследствии в разговорах с друзьями знаменитый писатель давал фильму высокую оценку.

Абель Ганс писал Фейдеру после премьеры фильма: «Позвольте поздравить вас в связи с «Кренкебилем». Ваш фильм оказался на высоте избранного сюжета, а я думаю, что это не малая похвала. Здесь все гармонично, все согласовано уверенной рукой мастера и сама простота (вопреки вашему обыкновению) неожиданным образом порождает патетику. Спасибо вам за ваше искусство...».

Фильм Фейдера с успехом прошел на экранах многих стран мира. В Советском Союзе фильм был выпущен в прокат в 1925 году.

В. Б.

---

13 ДЕКАБРЯ 1927

В самом конце 1927 года на экранах страны появился фильм режиссеров О. Преображенской и И. Правова «Бабы рязанские», в котором воссоздана яркая картина быта русской дореволюционной деревни. Просматривая фильм сегодня, мы вновь переживаем трагедию его героини—красавицы Анны. Бесправие, растоптанная любовь, поруганная честь, клевета доводят Анну до самоубийства. Но смерть ее—это не уход из жизни побежденного человека, а протест против несправедливости, приговор злу и пошлости.

Картину «Бабы рязанские» отличает незаурядное мастерство ее постановщиков, оператора К. Кузнецова, художника Д. Колупаева. В этом фильме впервые снималась тогда совсем еще молодая актриса Эмма Цесарская. С фильмом «Бабы рязанские» связано начало ее кинобиографии.

КАДР ИЗ ФИЛЬМА «БАБЫ РЯЗАНСКИЕ»



Образ Василисы, созданный Э. Цесарской, противопоставляется в фильме образу Анны. Непокорная, сильная Василиса наперекор своенравному отцу уходит из дому. Она принимает активное участие в перестройке жизни деревни после Великого Октября.

Василиса—Цесарская умна и прозорлива. Она учит Анну отстаивать свои права, учит ее быть гордой. И когда Анна кончает жизнь самоубийством, именно Василиса произносит приговор окружающим, бросая обвинения отцу и брату, растоптавшим молодость и чистоту Анны.

Э. Цесарская сыграла в кино семнадцать ролей; лучшие из них—Аксинья в «Тихом Доне» (1930), Ольга в «Бабах» (1940), шинкарка в «Богдане Хмельницком» (1940). Это актриса ярко выраженной индивидуальности и большого обаяния, обладающая способностью даже в эпизодической роли создать запоминающийся, яркий образ. Можно лишь пожалеть, что талантливую актрису зритель не видит в новых фильмах более пятнадцати лет.

Н. Г.

В КОНЦЕ ДВЕНАДЦАТОГО НОМЕРА

Год 1957 на исходе...

Это был счастливый год для нашей страны. Мы радостно отпраздновали 40-летие первого в мире социалистического государства. Все народы земли считают этот праздник своим, и он действительно прошел как всемирное торжество трудящихся.

В 1957 году советские люди, руководимые Коммунистической партией, перестроили управление промышленностью и строительством, еще шире развернули борьбу за изобилие сельскохозяйственных продуктов. Еще теснее сплотились ряды партии вокруг ее Центрального Комитета, отстаивающего ленинские принципы партийной жизни против всяческих ревизионистов, догматиков, начетчиков.

В 1957 году в космическое пространство поднялись первые спутники Земли, сделанные руками советских людей. Начался новый этап в развитии цивилизации, и его зачинателями явились наши соотечественники.

Веское слово советского народа предотвратило возникновение войны на Ближнем Востоке. Нанесен удар по планам агрессивных империалистических кругов, пытавшихся диктовать свою волю всему человечеству. Народы социалистических стран тесно сплочены вокруг нашего государства—твердыни мира.

Во весь свой богатырский рост поднялся Советский Человек—неутомимый труженик, защитник справедливости, борец за коммунизм.

Наше искусство сможет достойно воплотить этот героический образ! Порукой тому—весь сорокалетний путь революционного советского искусства, неразрывно связанного с народом. Однако сейчас, оглядываясь на то, что сделано мастерами советского искусства в последние годы, в частности и в 1957 году, никто не вправе сказать, что долг художников перед народом выполнен. Поэтому и обратился Центральный Комитет КПСС к деятелям литературы и искусства с призывом укреплять творческую связь с жизнью советского народа, вступить в более активную борьбу со всяческими проявлениями буржуазной идеологии, с попытками принизить достижения социалистического государства и исказить духовный облик современника.

Все, что говорил Н. С. Хрущев от имени ЦК КПСС о недостатках нашей литературы и искусства, имеет прямое отношение к советской кинематографии. Вспомним картины, вышедшие на экраны в минувшем году. Мы видели несколько талантливых, правдивых фильмов, в которых отразились отдельные стороны жизни советских людей. Молодые сценаристы, режиссеры, актеры, операторы, вступившие на путь самостоятельного творчества в последние два-три года, радуют большую семью кинематографистов свежестью дарований, пытливым интересом к традициям советского киноискусства. Мастера старшего поколения полны творческой энергии—они сделают еще много ярких фильмов. Элементы больших обобщений о людях современности есть в «Высоте» и в некоторых других фильмах. Плодотворные искания мастеров киноискусства не прекращались и не прекращаются.

Однако народ, партия справедливо требуют от художников более крупных, смелых обобщений, более активного вторжения искусства в жизнь.

Все предпосылки к этому созданы. Десятки новых советских фильмов, а не единицы, как в прошлые годы, создаются теперь на наших студиях. План количественного роста выпуска фильмов, намеченный XX съездом партии, выполняется досрочно. Это позволяет вступить в творческую жизнь десяткам талантливых молодых мастеров киноискусства. На всех республиканских киностудиях ширится производство художественных фильмов—а это значит, что наше многонациональное киноискусство получило возможность охватить более широкие пласты действительности, стать ближе к людям, творящим новое. Последствия этого, несомненно, скажутся в ближайшие годы.

Создан Союз работников кинематографии СССР.

поставивший себе целью активно способствовать идейно-художественному росту советского киноискусства.

На собраниях, организуемых Союзом работников кинематографии, на страницах искусствоведческой и общей печати возникают живые и плодотворные дискуссии, помогающие выяснить истинную ценность того или иного фильма.

Оживленно обсуждается, в частности, вопрос о том, как понимать современную тему, какова ее связь с историко-революционной темой.

Совершенно очевидно, что историко-революционная тема никогда не иссякнет, в ней—источник вдохновения многих поколений художников. Но историческая тема обретает подлинно современное значение тогда, когда художник находит живую «связь времен» между историей и нашими днями. Это подтвердила, например, дискуссия о фильме «Павел Корчагин». Николай Островский воплотил в образе Павла Корчагина, комсомольца времен гражданской войны и первых лет советского строительства, такие черты советского человека, которые сделали его героя активнейшим участником нашей жизни—и в тридцатые, и в сороковые, и в пятидесятые годы. Образ Павла Корчагина, воссозданный в талантливом, кинематографически ярком фильме А. Алова и В. Наумова, все же беднее, схематичнее своего литературного прототипа, и фильм, несомненно, играет менее значительную роль в духовной жизни нашей молодежи, чем книга Н. Островского. Это произошло и потому, что режиссеры не смогли передать в фильме жизнеутверждающий, победоносный дух изображаемого ими времени.

Часто говорят, что потери при экранизации литературного произведения неизбежны. Это, может быть, звучало бы убедительно, если бы мы не знали смелых опытов бр. Васильевых, Вс. Пудовкина, доказавших, что кинематограф способен найти свои особые пути воплощения литературного прототипа при безупречной верности духу и смыслу книги.

В наши дни, когда многие кинорежиссеры обращаются к экранизации крупных произведений советской литературы, опыт «Чапаева» имеет первостепенное значение.

Множество откликов вызвал блистательный по режиссерскому, операторскому и актерскому мастерству фильм «Летят журавли». Дискуссия, возникшая среди критиков и зрителей, будет, видимо, продолжаться долго—и нет нужды торопиться с выводами. Но уже сейчас можно сказать, что зрители спорят не только о фильме, но и о действиях, поступках, этическом облике героев,—одно это делает дискуссию важной и полезной. Очевидно и другое—эмоциональное начало выражено в сценарии и фильме более сильно, чем его интеллектуальное начало, чувства героев выражены более впечатляюще, чем их мысли, мировоззрение, и это ограничило воспитательное значение фильма. Одни зрители тепло сочувствуют героине фильма, потерпевшей жестокое поражение в суровых испытаниях жизни, другие осуждают ее, но едва ли кто-нибудь назовет ее своей любимой героиней.

Право художника—посвятить свое творчество и такой героине. Мы знаем, однако, что мировое значение лучших советских фильмов—в их героях, ставших олицетворением несокрушимой силы духа советского человека. Не абстрактными концепциями, а громадным творческим опытом доказано, что природа социалистического реализма наиболее полно раскрывается в тех произведениях, герои которых воплощают в себе созидательную энергию советского народа, Коммунистической партии.

К воплощению таких образов, способных умножать духовные силы людей, вдохновлять их, зовет мастеров искусства партийный документ, ставший в центре внимания художественной интеллигенции,—изложение выступлений тов. Н. С. Хрущева «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа».

Этот документ, призывающий крепить связь искусства с жизнью, требует от художника—говори народу правду, только правду! Но для этого художник должен знать правду жизни советских людей. Он должен совершенно отчетливо представлять себе характеры людей, поставивших советскую науку и технику на первое место в мире. Он должен видеть, как возникает новое в жизни каждой республики нашего Союза, видеть и понимать людей, которые в нынешних условиях, после XX съезда КПСС, после решительной и мужественной критики культа личности, проявляют в творческом труде высокую инициативу, самостоятельность, партийную принципиальность. Он должен смотреть правде в глаза, не впадая в слащавое умиление, когда дела у наших людей ладятся, или в панику, когда возникают те или иные трудности и осложнения, когда дают себя знать пережитки прошлого в человеческом сознании.

Партийная позиция художника, правильное понимание метода социалистического реализма несовместимы с настроениями нездорового критиканства, с попыткой представить нашу действительность в черном свете, сгустив темные краски и исказив образ нашего героического современника.

Советский художник, являющийся верным помощником народа и партии, всегда видит действительность в развитии, он не может не замечать того главного, положительного, чем наполнена наша

жизнь, потерять высокий социальный оптимизм. Такие произведения, как первый вариант картины «Тугой узел», картина «Шторм» и некоторые другие, были справедливо раскритикованы общественностью, как произведения, не отвечающие задачам нашего искусства.

Партийная позиция художника—важнейшее условие плодотворности его творчества. Она сказывается и в выборе темы—не станет художник, стоящий на партийных позициях, посвящать свое творчество мелким, третьестепенным темам, и в отношении к герою, к его человеческим качествам, в оценке которых всегда проявляется мировоззрение автора. И, когда в таких, скажем, фильмах, как «Рядом с нами», авторы кокетничают своим «объективизмом», бесстрастно докладывая зрителю о важном и несущественном в жизни своих персонажей, о хорошем и дурном в их нравах,—мы убеждаемся, что отсутствие ясной общественной позиции приводит к обесцениванию труда художника. Когда в таких фильмах, как «Неповторимая весна», зрителю предлагается вникать в довольно неинтересные взаимоотношения персонажей, занятых бесконечными, многолетними семейными неурядицами, мы убеждаемся в том, что чувство высокой общественной ответственности за свой труд подчас изменяет нашим кинематографистам. Тем более своевременно серьезное напоминание ЦК КПСС о моральной ответственности советского художника, о высшем общественном назначении нашего искусства.

В 1957 году оживилась советская кинопублицистика: выпущенные к 40-летию Октября большие фильмы «Незабываемые годы», «Великий поворот», «Свет Октября», так же как и лучшие фильмы о Всемирном фестивале молодежи, возрождают традиции боевого и поэтичного советского документального фильма. Творческие открытия Э. Шуб, Д. Вертова и других мастеров, проложивших пути новому жанру, находят свое продолжение в лучших образцах кинопублицистики последнего времени. Надо сказать, однако, что и кинодокументалистам следует заново оценить и формы своей работы и тематику фильмов,—холодные штампы, сухая дидактика в немалой степени притупили оружие кинопублицистики. Документальный фильм может быть одним из самых сильных средств активного вторжения киноискусства в общественную жизнь, если мастер ясно намечает себе цель своего труда.

Труд кинематографистов по природе своей коллективный труд. Коллективу легче и проанализировать пройденный путь и наметить творческие планы на будущее. На киностудиях страны обсуждаются планы на будущий год, и при этом выясняются обстоятельства, внушающие серьезное беспокойство. Только малая часть фильмов, которые уже снимаются или будут сниматься в ближайшее время, посвящена насущным темам современности.

На «Мосфильме», например, идут съемки сценария Александра Довженко «Поэма о море»—последней работы великого художника, который все свое творчество, как и этот сценарий, посвятил большим философско-этическим проблемам современности. «Русский сувенир» Г. Александрова и еще несколько сценариев, задуманных в комедийном плане, посвящены людям наших дней. Но этого явно мало.

Большинство снимаемых сейчас и планируемых на ближайшее будущее фильмов посвящено очень значительным и важным историческим и историко-революционным темам. Не конкурируя с ними, современная тематика должна все же выдвинуться на первое место, занять ведущее положение в планах киностудий.

Все большее значение в нынешних условиях приобретает принципиальность, партийная острота кинокритики. Бесспорно, критики несут ответственность наравне с художниками за все, что происходит в киноискусстве. И вместе с кинематографистами наша кинокритика сделает все, чего ждет и требует партия, чтобы важнейшее из искусств верно служило делу народа, строящего коммунизм.

Наступает новый год. Он будет полон для всех советских людей напряженного и радостного труда. С Новым годом, товарищи кинематографисты! С новым счастьем, добытым во вдохновенном, творческом труде!

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Семья Ульяновых», 9 ч.

Автор сценария И. Попов; постановка Валентина Невзорова; оператор Эра Савельева; художник С. Ушаков; режиссер В. Азаров; композитор А. Пахмутова; звукооператор А. Павлов.

В ролях: Мария Александровна Ульянова — С. Гиацинтова; Владимир Ульянов — В. Коровин; Александр Ульянов — Ф. Яворский; Анна Ульянова — А. Соколова; Оля Ульянова — Н. Крачковская; Митя Ульянов — Боря Бурляев; Маняша Ульянова — Ира Калягина; Огородников — А. Кочетков; Кашкадамова — Е. Кузьмина; Никитич — В. Гуляев; Егор — И. Кузнецов; Черненко — В. Муравьев; Горский — Н. Свободин; Ермаков — Е. Прокопович; полковник — А. Пелевин; прокурор — В. Марута; Дурново — А. Шатов. В эпизодах: В. Журавская, Ю. Кротенко, П. Головина, Т. Иванова, П. Тарасов, М. Молчанов.

В фильме использованы воспоминания Анны Ильиничны Ульяновой-Елизаровой.

●

«Сестры» (первая серия романа-трилогии А. Толстого «Хождение по мукам»), 11 ч., широкоэкранный, цветной.

Автор сценария Б. Чирсков; постановка Г. Рошаля; оператор Л. Косматов; художник И. Шпинель; композитор Д. Кабалевский; режиссеры: М. Анджапаридзе, М. Заржицкая, К. Полонский; звукооператор Л. Трахтенберг.

В ролях: Катя — Р. Нифонтова; Даша — Н. Веселовская; Телегин — В. Медведев; Рощин — Н. Гриценко; Смоковников — В. Шарлахов; Булавин — В. Муравьев; Бессонов — В. Давыдов; Тетькин — П. Винников; Рублев — С. Яковлев; Мельшин — В. Яковлев; Жуков — П. Модников. В эпизодах: К. Немоляев, В. Махов, Г. Ступишин, А. Лариков, З. Чекулаева, З. Русина, М. Фигнер, А. Дударев, М. Гладыш, М. Кремнева, П. Константинов, Л. Недович и другие.

●

«Летят журавли», 10 ч.

Автор сценария В. Розов; постановка М. Калатозова; главный оператор С. Урусевский; режиссер Б. Фридман; художник Е. Свидетелев; композитор М. Вайнберг; звукооператор И. Майоров.

В ролях: Вероника — Т. Самойлова; Борис — А. Баталов; Федор Иванович — В. Меркурьев; Марк — А. Шворин; Ирина — С. Харитонова; Володя — К. Никитин; Степан — В. Зубков; бабушка — А. Богданова; Чернов — Б. Коковкин; Анна Михайловна — Е. Куприянова. В эпизодах: В. Ананьина, В. Владимирова, О. Дзисько, Л. Князев, Ю. Куликов, Д. Нетребин, Саша Попов, И. Прейс, Н. Сморчков, Г. Степанова, К. Фролова, Т. Шашмурин.

●

«Огненные версты», 9 ч., цветной.

Автор сценария Н. Фигуровский; постановка С. Самсонова; оператор Ф. Добронравов; художник Н. Маркин; композитор Н. Крюков; звукооператор В. Богданкевич; текст романса М. Матусовского.

В ролях: Завpагин — И. Савкин; Катя — М. Володина; Шелако — М. Трояновский; Орлинский — А. Ходурский; Беклемишев — В. Кенигсон; Вареха — Е. Буренков; Прошка — В. Степанов. Алеша — А. Осмольский; старик Егор — С. Пряишников; Афоня — Н. Кондратьев. В эпизодах: В. Цыганков, М. Погоржельский А. Карпов, В. Матисен, В. Пушкарев, Н. Темяков, Г. Усольцев, Н. Фадеев, В. Чистяков, С. Шныров, П. Тимофеев, И. Александров.

●

«Борец и клоун», 10 ч. цветной.

Автор сценария Н. Погодин; постановка: К. Юдина, Б. Барнета; оператор С. Полуянов; режиссер Л. Дурасов; художники В. Щербак, Б. Эрдман; композитор Ю. Бирюков; звукооператор В. Зорин.

В ролях: Иван Поддубный — С. Чекан; Анатолий Дуров — А. Михайлов; Рауль Буше — А. Соловьев; Труцци — Б Петкер; Мими — И. Арепина; Энрико — Г. Вицин; Эстерина — К. Ишатова; Фиш — Г. Абрикосов; Орландо — Л. Топчиев; Соломонский — Г. Шпигель; отец Поддубного — А. Гумбург; мать Поддубного — П. Нетко; невеста Поддубного — М. Казакова; дядя Ваня — С. Каюков; Никитка — Ю. Медведев. В эпизодах: А. Хохлов, В. Исаев, Т. Логинова, В. Дорофеев, А. Хвыля, Б. Шухмин, И. Крымчак, Г. Фролова, П. Щербак, В. Муравьев. В фильме принимали участие артисты цирка: В. Суркова, А. Лагранский, М. Алексеев, В. Яновский, Б. Манжели, В. Белоглазов, Я. Селифанов, дрессировщик Е. Плахотников; мастера спорта по борьбе: В. Прокопов, П. Сорокин, Ю. Кузнецов.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«На острове Дальнем...» (по мотивам повести А. Борщаговского «Пропали без вести»), 10 ч.

Автор сценария В. Сутырин; режиссер-постановщик Н. Розанцев; оператор К. Рыжов; художник Б. Бурмистров, режиссер Н. Русанова; композитор О. Каравайчук; звукооператор Г. Эльберт.

В ролях: Рудаков — Н. Тимофеев; Елагин — Л. Фричинский; Даша — Р. Куркина; Люся — Н. Кудрявцева; Кравцов — П. Савин; Никитин — К. Поляков; Аполлинарий — Г. Колосов; Седых — И. Савкин; Чвялев — П. Лобанов; Фомин — А. Соколов; дядя Ваня — А. Шестаков; Костя — В. Гусев; Клепиков — Г. Жженов; Роман — А. Кочетков; Генька — Б. Муравьев. В эпизодах: А. Кожевников, Л. Малиновская, Б. Ильясов, В. Мехнецов, А. Трусов, И. Мудров, Б. Васильев.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени А. ДОВЖЕНКО

«Шельменко-денщик» (по пьесе Г. Квитка-Основьяненко), 8 ч.

Режиссер-постановщик В. Иванов; оператор А. Панкратьев; художник Г. Прокопец; композитор И. Виленский; звукооператор Г. Парахников; текст песен Г. Плоткина.

В ролях: Шельменко — М. Покотило; Шпак — Е. Бондаренко; Фенна Степанов-

на—Р. Колесова; Присинька—А. Роговцева; Скворцов—Н. Досенко; Аграфена Семеновна—П. Нятко; Опецковский—Н. Яковченко; Евжени—В. Предаевич; Лопуцковский—Д. Франько; Мотря—С. Карамаш.

КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

«Наши соседи», 8 ч.

Авторы сценария: М. Антоненков, В. Севел; режиссер - постановщик С. Сплошнов; оператор А. Булинский; режиссер Б. Степанов; художник Е. Ганкин; композитор Б. Мокроусов; звукооператор Н. Веденеев; текст песен Н. Глейзарова.

В ролях: Шпаковский—Г. Глебов; Людмила Павловна, его жена—О. Викландт; Светлана, их дочь—Н. Корнеева; Сергей Терехин—Л. Фричинский; Мурашко—К. Сорокин; Пелагея, его жена—В. Кравченко; Размыслович—А. Адоскин; бабка Сушкова—Л. Ржецкая; Витька, ее внук—М. Петров. В эпизодах: А. Барановский, З. Броварская, Р. Гладунко, М. Кузьменко, Т. Трушина, Таня Россошинская.

ТАШКЕНТСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«Случай в пустыне», 9 ч.

Авторы сценария: О. Бондаренко, Н. Бондаренко; режиссер-постановщик З. Сабитов; оператор Н. Рядов; художник В. Еремян; композитор В. Юровский; звукооператор Д. Ахмедов; режиссер Э. Каримов.

В ролях: Фирюза—Мила Газиева; Костя—Евгений Супонев; Рустам—Исмаил Фазылов; Алим-Ота—Абид Джалилов; полковник—В. Емельянов; лейтенант—Х. Умаров; начальник—С. Голованов; Высокий—А. Смирнов; сержант—П. Шпрингфельд; Угрюмый—Соболевский. В эпизодах: Ш. Каюмов, А. Алимходжаев, Р. Ткачук, Г. Гайдин, А. Димонт, И. Мещанинов; А. Ефрюшин, Т. Таджиев, Д. Гулямова, А. Исмаилов.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«В одной столовой», 2 ч.

Автор сценария Як. Зискинд; режиссер Гр. Ломидзе; оператор И. Голомб; художники-постановщики: Г. Козлов, В. Василенко; композитор Э. Колмановский, звукооператор Б. Фильчиков.

Куклами играют: А. Зорин, В. Кусов, Л. Мартьянова, Т. Ланник, И. Мазинг, В. Закревский, Н. Гжельский, Л. Звягина, П. Якушев.

Роли озвучивали: С. Самодур, А. Волгина, М. Миронова, С. Аникеев, Н. Меркулова, А. Пирогов, Н. Тер-Осипян, В. Бахарев, Л. Терехина, Ю. Хржановский, А. Сахновский.

ДУБЛЯЖ

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

«Экипаж крейсера «Надежда» (по повести Д. Добревского), 9 ч.

Производство Студии художественных фильмов, София.

Автор сценария Веселин Ханчев; режиссер Кирил Илинчев; операторы: Константин Янакиев, Трендафил Захариев; художник Златка Дыбова; композитор Георгий Иванов; звукооператор Георгий Крыстев. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

В ролях: Боян Милев—Никола Маринов (дублирует В. Рождественский); Павел Станоев—Веселин Маринов (О. Голубицкий); Васил Черната—Христиан Русинов (Н. Граббе); Андро Сандев—Стефан Гадуларов (А. Алексеев); Валентина—Сашка Игнатьева (Н. Зорская); капитан Хаджипетров—Андрей Чапразов (А. Ларионов); Желю—Досю Досев (В. Щелоков); старый моряк—Стефан Петров (С. Бубнов).

«Тревога в горах», 9 ч.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Автор сценария Петре Лускалов; режиссер Дину Негряну; оператор Александру Рошиану; художник Иляна Оровяну; композитор Эдгар Косма; звукооператор Ионал Илиеску. Режиссер дубляжа Д. Васысь; звукооператор дубляжа В. Ерамышев.

В ролях: Григоре—Дарие Юрие (дублирует В. Прохоров); Миху—Эманоил Петруц (К. Тыртов); Перуш—Дем Саву (В. Щелоков); Штефон, старший лейтенант—Джеордже Карабин (В. Рождественский); Павел, лейтенант—Ион Лучиан (И. Гуров), Добре, майор—Ион Манта (К. Карельских); Елена—Аурелиа Сореску (Л. Бабичкова); Кодица—Дана Комная (Г. Фролова); Ставреску—Фори Эттерле (В. Адлеров).

●

«Два признания», 10 ч.

Производство венгерской киностудии «Гунния».

Авторы сценария: Дьердь Хамош, Габор Турзо, Мартон Келети, Каталина Тимар; режиссер Мартон Келети; оператор Иштван Пастор; художник Ласло Дуба; композитор Дьердь Ранки; звукооператор Ене Винклер. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

В ролях: Эржи—Мари Тэрэчик (дублирует Е. Муратова); Марци—Тибор Чэгэр (Женя Москаленко); Эми—Марианна Кренчьи (В. Дольская); Шандри—Лайош Эзе (О. Голубицкий); Миши—Эндре Дярфаш (И. Гуров); Иошка—Кальман Колетар (В. Прохоров); капитан Винце—Ференц Ладани (К. Тыртов).

●

«Зэница», 8 ч.

Производство «УФУС», Югославия.

Авторы сценария: Мугбил Якич, Милош Стефанович; главный оператор Иосип Новак; художник Драголюб Лазаревич; композитор Боян Адамич; звукооператор Милан Тричкович. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

В ролях: Бора Гордич, инженер—Раде Маркович (дублирует Д. Сагал); Дивна, его жена—Гордана Милетич (В. Беляева), Зденко, техник—Михайло Викторович (Ю. Любимов); Хассан, рабочий—Стоян Аранджелович (Н. Граббе); Бартич, секретарь партбюро—Драгче Попович (Г. Михайлов); дядя Пьер—Мата Милошевич (В. Белокуров); Бэнко, архитектор—Виктор Старчич (М. Колесников); Авдага Шехич—Никола Попович (Л. Шихматов); Эмина, его дочь—Светлана Мишкович (Я. Жеймо).

●

«Когда любишь», 8 ч.

Производство компании «Докурицу Эйга», Япония.

Авторы сценария: Канэто Синдо, Юсаку Ямагата; режиссеры: Кимисабуро Йосимура, Тадаси Имаи, Сацуо Ямамото; операторы: Йосимо Миядзима, Сюнитиро Накао, Такэо Ито; композитор Масао Оки; звукооператоры: Кэндзи Нагаока, Митио Окадзаки, Масатоси Куга. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

В ролях: Барменша—Набуко Отова (дублирует И. Карташова); цветочница—Йосико Матида (М. Корабельникова); невеста—Киоко Кагава (Л. Перепелкина); молодой человек—Найто Такэтоси (Р. Быков); мать—Исудзу Ямада (В. Енютина); старшая сестра—Хатаэ Киси (Л. Бабичкова); сын—Кэй Тагути (М. Державин).

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Путешествие Гонзика», 8 ч., цветной.

Производство Чехословацкой студии детских фильмов.

Автор сценария Ота Гофман; режиссер Милан

Вошмик; оператор Иозеф Стржеха; композитор Сватоплук Гавелка; художник Владимир Лабский; звукооператор Иржи Ленох. Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа А. Волохова.

В ролях: Гонзик—Мирек Червенка (дублирует (Толя Лебедев); Терезка—Марцелка Яндова (Валя Захарова); Ферда—Иожка Крумл (Боря Александров); бабушка—Зденка Балдова (О. Аверичева); дедушка—Владимир Главатый (К. Злобин); мама—Власта Храмостова (Н. Уртан); учитель—Карел Гегер (Д. Волосов).

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Продавец птиц», 10 ч.

Производство «Беролина-фильм» (ФРГ).

Автор сценария Курт Браун; режиссер Артур Мария Рабенальт; оператор Вилли Винтерштейн; композитор Карл Целлер; музыкальная обработка Бер Грунд; звукооператор Гейнц Терворт. Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

В ролях: Адам, продавец птиц—Гергард Ридман (дублирует В. Рождественский); Грета, его невеста—Ева Пробст (З. Землянухова); герцогиня Мария Луиза—Ильза Вернер (Н. Гицерот); Эрнестина, ее компаньонка—Эрни Мангольд (К. Кузьмина); герцог Леопольд—Вольф Альбах Ретти (К. Карельских); Вебст, его секретарь—Гюнтер Людерс (А. Баранов); Женин, балерина—Сибила Верден (С. Вершинина); маркиз де Треви—Зигфрид Бройер (Я. Беленький); Иоганн, дворецкий—Ганс Шауфусс (В. Щелоков); старший лесничий—Рудольф Райф (Л. Пирогов).

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Гости из Эфиопии в СССР», 2 ч.

Автор дикторского текста В. Беликов; режиссер Б. Вейланд; операторы: В. Цитрон, И. Чикноверов.

●

«Стартует молодость», 7 ч., цветной.

Авторы сценария: Л. Кассиль, Ю. Трифонов, И. Прок; режиссер А. Рыбакова; главные операторы: А. Хавчин, В. Ходяков.

О третьих международных дружеских спортивных играх молодежи и студентов в Москве.

●

«Мы подружились в Москве», 10 ч., цветной.

Автор сценария Е. Воробьев; режиссер М. Слуцкий; главные операторы: И. Бессарабов, Б. Небылицкий.

О VI Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве.

●

«Огни Мирного», 5 ч.

Автор дикторского текста О. Строганов; режиссер М. Славинская; оператор А. Кочетков. Консультант профессор А. Гусев.

О первой советской антарктической зимовке, о южнономерной обсерватории «Мирный».

●

«На чудесном празднике», 2 ч.

Стихи М. Матусовского; режиссер З. Фомина; операторы: Е. Мухин, О. Сугинт.

О VI Всемирном фестивале молодежи и студентов.

●

«История одного платка», 2 ч.

Автор дикторского текста В. Великанов; режиссер М. Семенова; операторы: И. Запорожский, Л. Зайцев, С. Киселев, А. Крылов, В. Сурнин.

О делегации финской молодежи на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов.

«Среди лесов Подмосковья», 1 ч., цветной.

Автор сценария Ю. Смирнитский; монтаж Г. Егоровой; автор-оператор В. Придорогин.

О поселке Видном, созданном для работников Московского коксо-газового завода

●

«Незабываемые годы», 8 ч., цветной.

Авторы сценария: Б. Агапов, И. Горелик; режиссер И. Копалин.

Художественно - документальный фильм к 40-летию Великого Октября.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Памятники старины», 1 ч., цветной.

Автор сценария В. Рабинович; режиссер Л. Изаксон; оператор С. Бараташвили.

Об исторических памятниках Владимирской области.

●

«Свет над Югрой», 2 ч., цветной.

Автор сценария А. Итигин; режиссер В. Соломоник; оператор О. Иванов.

●

«На Карельской земле», 2 ч., цветной.

Автор сценария А. Садовский; режиссер-оператор Г. Трофимов; оператор В. Валдайцев.

СВЕРДЛОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Советская Башкирия», 4 ч., цветной.

Автор сценария А. Бикчентаев; режиссер В. Борисов; оператор О. Воронцов.

●

«Юный город», 1 ч., цветной.

Автор сценария М. Голубев; режиссер О. Николаевский; оператор А. Трофимов.

Киноочерк о городе Краснотурьинске, выросшем в Уральской тайге.

НОВОСИБИРСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«У Лузинских свиноводов», 1 ч.

Автор сценария А. Козорез; автор дикторского текста Г. Падерин; режиссер М. Лукацкий; оператор П. Пак.

ДАЛЬНЕВОСТОЧНАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Этих дней не смолкнет слава», 1 ч.

Автор сценария Б. Можаева; режиссер В. Лебедь; операторы: А. Кушешвили, Е. Крякин.

О 35-летии Советской власти на Дальнем Востоке.

●

«На Севере дальнем», 2 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер Б. Сарахатунов; оператор Ф. Фартусов.

НИЖНЕ-ВОЛЖСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Здравствуй, Родина», 1 ч.

Автор сценария В. Дорман; монтаж Г. Булдаковой; оператор А. Софьин.

ТБИЛИССКАЯ СТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Абхазия — цветущий край», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: М. Лакербай, А. Ласурия, Ш. Чагунава; режиссер Ш. Чагунава; операторы: Л. Арзуманов, О. Деканосидзе.

КИШИНЕВСКАЯ СТУДИЯ «МОЛДОВА-ФИЛЬМ»

«Наша Молдова», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Бусуйок, О. Улицкая; режиссер О. Улицкая; оператор В. Дербенев.

ТАЛЛИНСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Наша Родина», 2 ч., цветной.

Автор сценария В. Пант; режиссер Н. Долинский; операторы Э. Эльяс, Н. Доровотовский.

Киноочерк о] Советской Эстонии.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Художники пяти континентов», 5 ч., цветной.

Автор сценария Н. Шпиковский; режиссер-постановщик А. Гендельштейн; режиссер Я. Толчан; операторы: А. Каиров, К. Строд, П. Уточкин, А. Вагин, В. Ковзель. Консультанты: И. Антонова, В. Прокофьев.

О международной выставке изобразительного и прикладного искусства в Москве в дни VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов.

●

«Игорь Грабарь», 1 ч., цветной.

Автор сценария Р. Юренев; режиссер-оператор М. Кауфман. Консультант Л. Денисов.

●

«Водное поло» (техника игры), 2 ч.

Автор сценария И. Прок; режиссер В. Сутеев; оператор Д. Гасюк. Консультанты: заслуженный мастер спорта В. Ушаков, Н. Королев.

По заказу Комитета по физической культуре и спорту при Совете Министров СССР.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Новое в штукатурных и малярных работах», 4 ч.

Автор сценария и режиссер С. Кузьмин; оператор Б. Дементьев. Консультанты: Г. Тхиладзе, Г. Земляков, О. Назарбетян.

По заказу Постоянной Всесоюзной выставки по строительству и архитектуре.

СВЕРДЛОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Рассказ о камне», 5 ч., цветной.

Автор сценария М. Витухновский; режиссеры В. Волянская, Л. Рымаренко; оператор А. Телятников.

Об основах минералогии, запасах минеральных и рудных богатств нашей Родины.

●

«Строительство магистральных трубопроводов», 4 ч.

Автор сценария В. Смирнов; режиссер Н. Лескес; оператор И. Клещ. Консультанты: А. Юрышев, С. Крайзельман.

По заказу Постоянной Всесоюзной выставки по строительству и архитектуре.

ПЕРИОДИКА

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Новости дня», № 33.

Монтаж режиссера Н. Соловьевой.

Снимали операторы: Л. Максимов, Н. Соловьев, И. Грачев, С. Гусев, Ю. Леонгардт, М. Дороватовский, М. Измайлова, Г. Асланов, Ю. Сушков, В. Конягин, С. Медынский, И. Филатов, Л. Марченко, Н. Вирев.

1. Возвращение из ГДР Партийно - Правительственной делегации СССР. 2. У горняков Эстонии. 3. Приемные испытания в вузах. 4. Новый электропоезд. 5. У нефтяников Каспия. 6. Оленеводы Чукотки. 7. Новый мост через Днепр. 8. Юноши, победившие смерть. 9. Памятник героям освободительной борьбы в Югославии. 10. Хо Ши Мин в Польше. 11. Участники фестиваля уезжают на родину.

●

«Новости дня», № 34.

Монтаж режиссера Я. Бабушкина.

Снимали операторы: Г. Епифанов, А. Крылов, П. Опрышко, А. Грек, А. Софьин, А. Лаптий, В. Козырев, М. Дороватовский, А. Борзунин, А. Гриберман, А. Гайгалс, И. Бессарабов, И. Фифилина.

1. Советским профсоюзам — 50 лет. 4. Посол Камбоджи. 3. На строительстве Сталинградской ГЭС. 4. Тракторостроители воздвигают себе дома. 5. Лугомелиоративная станция. 6. На передовой свиноферме. 7. Соревнования планеристов. 8. На яхтах в море. 9. Остров тюленей. 10. Конгресс демократической молодежи мира.

●

«Новости дня», № 35.

Монтаж режиссера З. Тулубьевой.

Снимали операторы: А. Софьин, Н. Генералов, В. Комаров, Г. Амиров, В. Бидло, А. Белинский, З. Бабасьев, Б. Козырев, А. Крылов, Р. Вилесова.

1. Президент Хо Ши Мин в СССР. 2. Навстречу великой годовщине. 3. На Памире. 4. Порт Игарка. 5. Разводите водоплавающую птицу. 6. Строительный пистолет. 7. В Московском зоопарке. 8. Чилийская певица Маргот Лойола в СССР. 9. 20-летие крестьянской забастовки в Польше.

●

«Новости дня», № 36.

Монтаж режиссера Н. Соловьевой.

Снимали операторы: В. Собовой, Г. Новожилов, Ю. Гибов, К. Урбанович, Л. Гайлис, С. Гусев, Е. Мухин, М. Измайлова, И. Горчилин, И. Грачев, М. Попова.

1. Пуск новой домны. 2. Первый эшелон руды. 3. Студенты на уборке. 4. На целинных землях Казахстана. 5. Учебный год начался. 6. Гости из Франции. 7. Мастера кисти. 8. Соревнование пожарных. 9. Фигуристы Чехословакии. 10. Прибытие советских артистов в Токио (Япония). 11. 80-летие боев на Шипке (Болгария).

●

«Новости дня», № 37.

Монтаж режиссера В. Бойкова.

Снимали операторы: И. Горчилин, Г. Захарова, Г. Лейбман, Р. Вилесова, И. Чупин, П. Опрышко, М. Цикорин, Ю. Коровкин, О. Лебедев.

1. Юбилей Московского электролампового завода. 2. Столица Советской Белоруссии. 3. Видный советский ученый. 4. 145-летие Бородинского боя. 5. Плотогоны Закарпатья. 6. Новый птицесовхоз. 7. Мотороллеры «Вятка». 8. На озере Селигер. 9. Венгерский народ протестует против провокации империалистов (Венгрия). 10. Замечательная победа советских спортсменок (ФРГ).

●

«Новости дня», № 38.

Монтаж режиссера Ф. Киселева.

Снимали операторы: Б. Небылицкий, Н. Лыткин, Ю. Егоров, В. Лавров, Ю. Коровкин, О. Лебедев, Н. Вихирев, Г. Асланов, А. Личко, И. Запорожский, А. Крылов.

1. Отъезд советских делегатов на Генеральную Ассамблею ООН. 2. 100-летие со дня рождения К. Э. Циолковского. 3. На стройке Кара-Кумского канала. 4. Растут новые дома. 5. Вручение наград летчику-герою. 6. На полях Кубани. 7. У рыбаков Охотского моря. 8. Новый театр в Севастополе. 9. Планер-дископлан. 10. Праздник урожая в народной Польше.

«Новости дня», № 39.
Монтаж режиссера М. Трояновского.

Снимали операторы: В. Ходяков, Ф. Хорват, В. Конягин, Ю. Егоров, Ф. Клименко, С. Спиневский, И. Михеев, А. Кононов, Д. Непесов, В. Гур, Л. Зайцев, А. Листвин, Н. Лыткин.

1. Крепнет дружба социалистических стран. 2. Навстречу великой годовщине. 3. Новые авиационные рекорды. 4. Гостья из Чехословакии. 5. Новый трелевочный трактор. 6. Богатый урожай кукурузы. 7. Пожар на нефтепромыслах в Туркмении. 8. Девятые Всесоюзные соревнования парашютистов. 9. Подарок госпоже Элеоноре Рузвельт. 10. На Генеральной Ассамблее ООН.

«Новости дня», № 40.
Монтаж режиссера Б. Вейланд.

Снимали операторы: Л. Максимов, В. Ходяков, В. Мищенко, Н. Киселев, Е. Федяев, А. Хавчин, А. Листвин, Б. Борзинин, С. Кушель, И. Лисицкий, А. Мысливец, И. Гольдштейн, Ю. Коровкин, О. Лебедев, В. Шер.

1. 8 лет Китайской Народной Республике. 2. Навстречу великой годовщине. 3. Молодой город Поволжья. 4. Делегация социалистической партии Японии в гостях в совхозе «Терезино». 5. Финляндская сельскохозяйственная делегация в СССР. 6. Новый стадион в Хабаровске. 7. Выставка итальянских моделей одежды в Киеве. 8. Детская велогонка. 9. Советские корабли в Сирии.

«Новости дня», № 41.
Монтаж режиссера М. Семеновой.

Снимали операторы: Г. Асланов, К. Богдан, М. Дороватовский, Г. Епифанов, И. Козлова, Н. Лыткин, С. Школьников, В. Воронцов, Ю. Егоров, А. Богоров, Л. Барышев, А. Грек, В. Ходяков.

1. Искусственный спутник Земли. 2. 8 лет Германской Демократической Республике. 3. Навстречу великой годовщине. 4. Старейший ученый-химик. 5. Гости столицы. 6. Праздник народного Китая.

«Новости дня», № 42.
Монтаж режиссера М. Слуцкого.

Снимали операторы: Н. Генералов, А. Погорелый, И. Чешев, А. Мысливец, Г. Цветков, В. Штатланд, И. Бессарабов, М. Попова, И. Фифилина, Л. Михайлов, Х. Короев, В. Кузин, Г. Симонов, В. Волдайцев, Я. Местечкин, М. Шнейдеров.

1. Пуск 20-й турбины Куйбышевской ГЭС. 2. Спутник продолжает полет. 3. Навстречу великой годовщине. 4. Осенью на ВСХВ. 5. Новая порода индеек. 6. Виноградарский совхоз «Шахринау». 7. Вездеходы «Пингвин». 8. Соревнования по велоспорту в Симферополе. 9. Фестиваль советской музыки в Риге.

«Московская кинохроника», № 8.
Монтаж режиссера М. Коромпаи.

Снимали операторы: А. Грек, Ф. Хорват, А. Листвин, К. Широнин, М. Ошурков.

1. Вручение ордена Трудового Красного Знамени заводу «Каучук». 2. Жилищное строительство в Москве. 3. Репортаж о Всемирном фестивале молодежи и студентов:

а) Закладка Парка дружбы, б) Открытие памятника Зое Космодемьянской, в) Крылатый теплоход «Ракета», г) Зеленый театр в ЦПКиО, д) Отъезд участников фестиваля.

«Московская кинохроника», № 9.
Режиссер С. Репников; оператор А. Листвин.

Специальный выпуск о жилищном строительстве.

1. Строительство в 9 квартале Новых Черемушек. 2. Новоселье в доме № 82 по Университетскому проспекту. 3. Приемка дома в районе юго-запада. 4. Строительство в районе юго-запада. 5. Завод железобетонных конструкций № 6. 6. Поселок Северный. 7. Интервью В. Д. Промыслова.

«Иностранная кинохроника», № 17.
Монтаж В. Шараповой.

1. Празднование X годовщины независимости Индии. 2. Монгольская Правительственная делегация в ГДР. 3. Новый шахтерский город (Венгрия). 4. Атомный реактор (Румыния). 5. Заплыв через Ламанш (Франция, Англия). 6. Конференция работников просвещения (Польша). 7. Пчеловод Георгий Керкин (Болгария). 8. Полет воздушного шара в стратосферу (США). 9. Землетрясение в Мексике. 10. Чарли Чаплин во Франции.

«Иностранная кинохроника», № 18.
Монтаж В. Шараповой.

1. Национальный праздник—День свободы в Болгарии. 2. Польская Партийно-Правительственная делегация в Белграде (Югославия). 3. Крестьянские празднества в честь Дня Конституции и День шахтера в Венгрии. 4. Новый завод крахмала (Китай). 5. Праздник авиации в Польше. 6. Лейпцигская Международная осенняя ярмарка (ГДР). 7. Забастовка железнодорожников в Японии. 8. Открытие новой железной дороги (Болгария). 9. Исследование пещеры (Франция). 10. Регби (США). 11. Водные лыжи (ГДР).

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Хочу все знать», № 3.
Режиссер выпуска В. Попова.

Авторы: Г. Кушнеренко, М. Васильев, С. Гущев, В. Светлов. Операторы: Я. Дихтер, А. Селянкин.

1. Штурм Зимнего дворца. Первые годы Советской власти. 2. Запуск исследовательских ракет. 3. Строительство первого советского атомного ледокола «Ленин».

СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА „ИСКУССТВО КИНО“ за 1957 год

(Цифрами обозначен номер журнала)

РЕДАКЦИОННЫЕ СТАТЬИ, ПУБЛИЦИСТИКА

«ЗА КРУГЛЫМ СТОЛОМ»

СЦЕНАРИИ, ЛИБРЕТТО, ТВОРЧЕСКИЕ ЗАМЫСЛЫ

КИНОКРИТИКА, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

ПУБЛИКАЦИИ

ЗА РУБЕЖОМ

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: Ю. П. ЕГОРОВ, А. М. ЗГУРИДИ, Р. Л. КАРМЕН, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, И. А. РАЧУК, Н. И. РОДИОНОВ, Н. К. СЕМЕНОВ, М. Н. СМИРНОВА, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка и оформление С. Б. Телингатера
Технический редактор Л. И. Гориловская

•

Государственное издательство «Искусство»
Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, д. 31
Тел. К 5-54-00

А10561. Сдано в производство 1/XI 1957 г. Подписано к печати 17/XII 1957 г.
Формат бумаги 82/108/16. Печатных листов 10,12 (условных листов 16,65).
Учетно-издательских листов 16,3. Тираж 15 950 экз. Зак. № 1485.

Цена 10 руб.

16-я типография Московского городского Совнархоза.
Москва, Трехпрудный пер., 9.

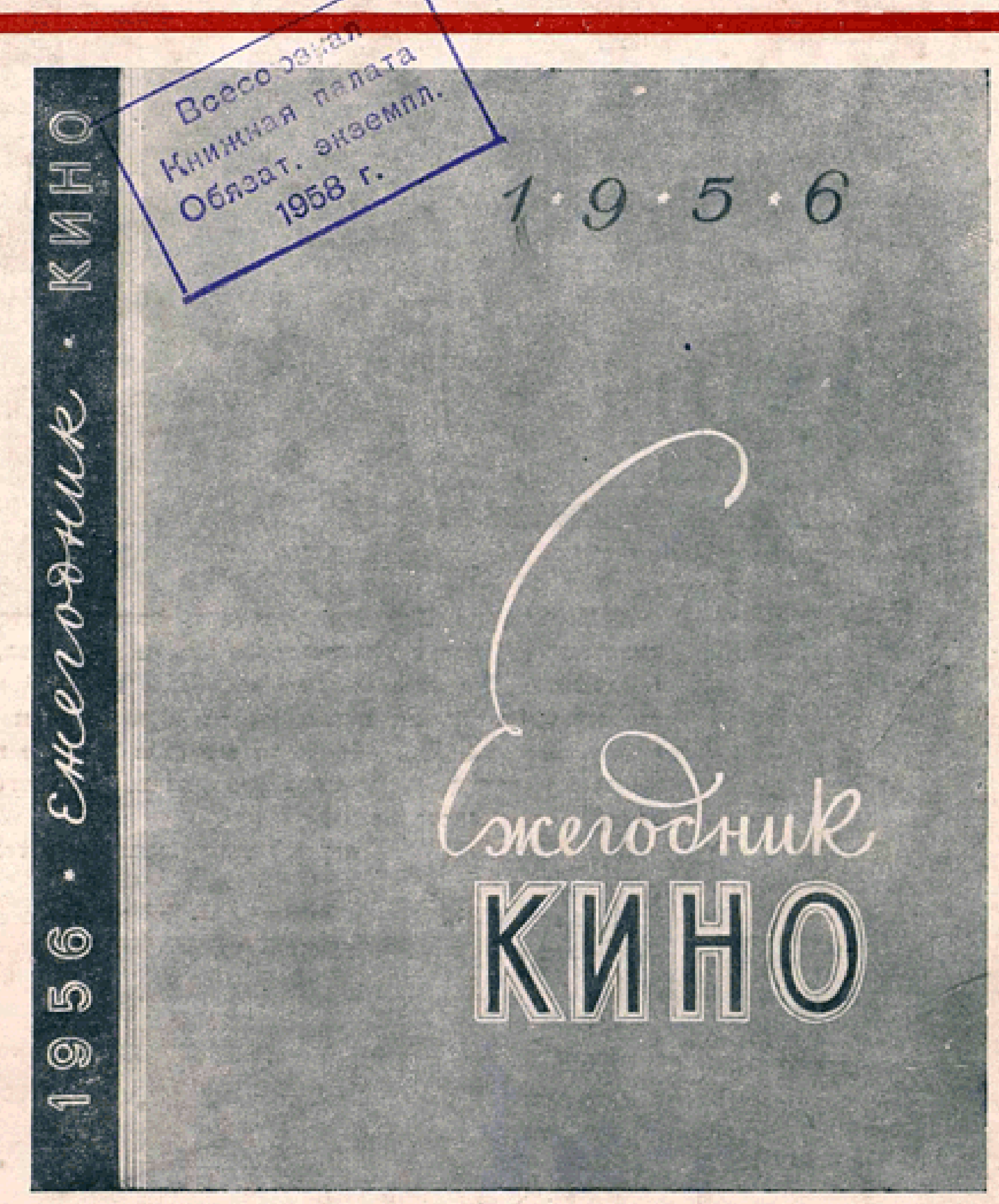


В Москве, на Цветном бульваре, заканчивается сооружение панорамного кинотеатра (проект архитекторов В. А. Бутузова, Н. С. Стригалевой, Л. Н. Богаткина). Зрительный зал рассчитан на 1300 мест. Кресла расположены амфитеатром. Здание кинопанорамы будет одним из самых красивых в этом районе Москвы. Для облицовки его стен впервые используются цветные пластмассовые материалы. Аппаратура для панорамного кино изготовлена киевским заводом «Кинодеталь».

С начала 1958 года первый панорамный кинотеатр откроет свои двери для зрителей.

На помещенных здесь снимках — главный фасад (проект) и план зрительнсго зала панорамного кинотеатра.

ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО“ ВЫПУСТИЛО КНИГУ



Составитель А. Жуков, ответственный редактор Ю. Калашников

Книга состоит из обзорных статей, посвященных анализу художественных, документальных, научно-популярных и мультипликационных фильмов, демонстрировавшихся в течение 1956 года на экранах страны. Специальная статья посвящена характеристике зарубежных фильмов, показанных в СССР в этот период. Каждый раздел «Ежегодника» заключается серией кадров из фильмов, обзор которых дан в статье.

В приложения к книге включены календарные даты, полная фильмография, библиография, указатели фильмов (по месяцам выпуска и киностудиям), а также именной указатель.

Издание рассчитано на работников искусств и широкие круги читателей.

276 страниц текста,
136 страниц иллюстраций.